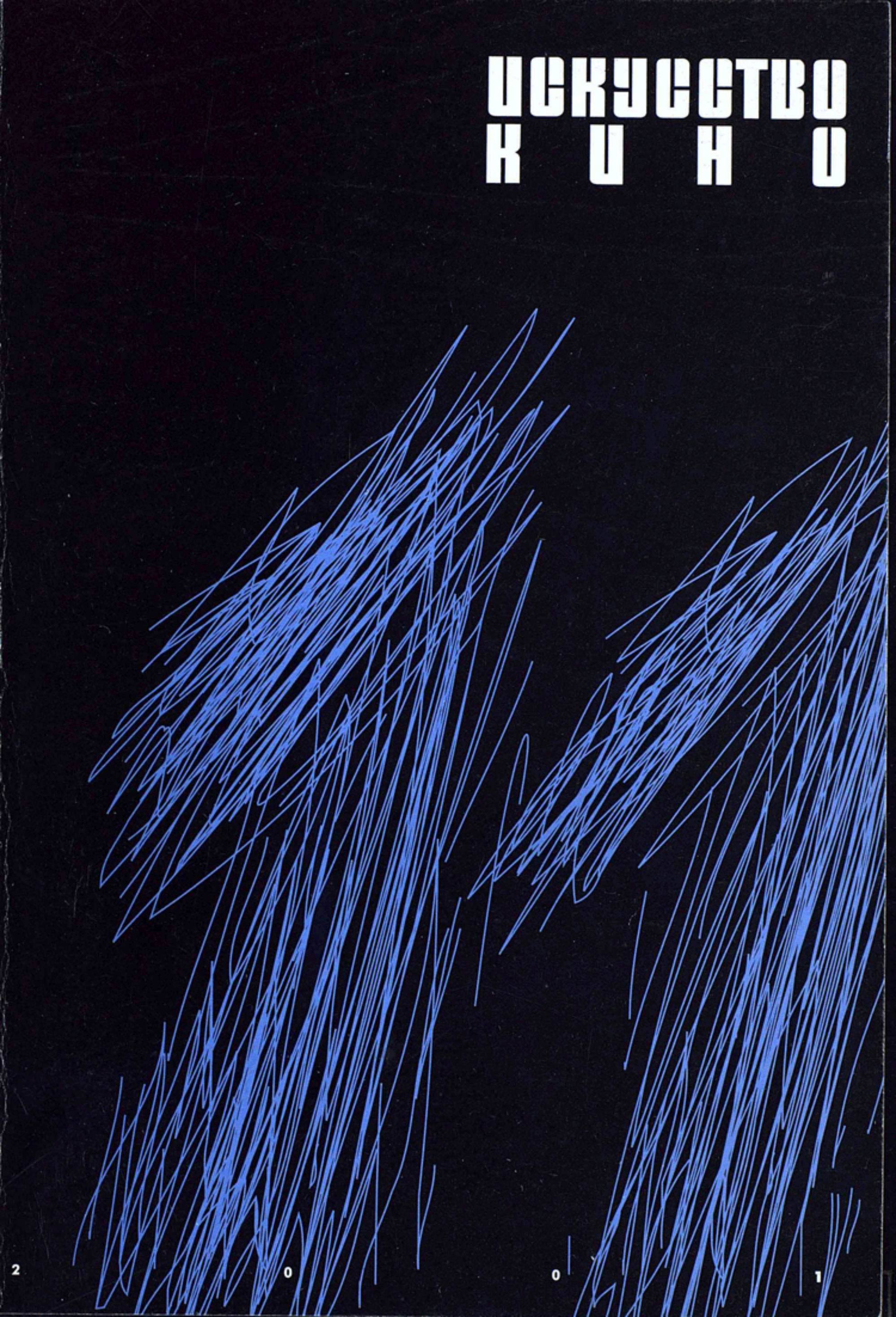
# ИСКУССТВО КИНО



2 0 0 1

# «Темная ночь»

**Режиссер Олег Ковалов**

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

**❑РЕАЛЬНЫЙ СУПЕРИНВЕСТОР ЗРИТЕЛЬ — САМЫЙ СИЛЬНЫЙ ИГРОК НА РЫНКЕ КИНОИНДУСТРИИ. ОН УЖЕ ГОТОВ ПЛАТИТЬ. ДЕЛО ЗА МАЛЫМ: ГДЕ НОВОЕ КИНО?** *ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ* **❑«ТЕМНАЯ НОЧЬ»: АВАНГАРДНЫЙ ЖЕСТ МЫ ПЫТАЛИСЬ СОЕДИНИТЬ ВОСТОЧНУЮ МЕДИТАТИВНОСТЬ С НЕМЕЦКИМ ЭКСПРЕССИОНИЗМОМ, В КОТОРОМ ВСЕГДА ВИДЕЛИ ИСКУССТВО ЭКСТАЗА, ВЫХОДА ЗА РАМКИ ОБЫДЕННЫХ СОСТОЯНИЙ.** *ОЛЕГ КОВАЛОВ* **❑ГЕНИЙ И ЗЛОДЕЙСТВО: ВЕРСИЯ КТО И ПОЧЕМУ НАПИСАЛ И РАЗОСЛАЛ РОКОВОЙ ДИПЛОМ РОГОНОСЦА? СМЕЮ ПРЕДПОЛОЖИТЬ, ЧТО АВТОРОМ БЫЛ САМ ПУШКИН.** *АНАТОЛИЙ КОРОЛЕВ* **❑АЛЬТЕРНАТИВНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ ЭВТАНАСИЯ ЕСТЬ ЖИЗНЬ ВИРТУАЛЬНОГО ЧЕЛОВЕКА, ПОНЯТАЯ КАК СЦЕНАРИЙ ЕГО СМЕРТИ.** *СЕРГЕЙ ХОРУЖИЙ* **❑НАСТОЯЩИЕ АКТЕРЫ — АУТИСТЫ ВСЕ МОИ РОЛИ — ЭТО КРИВОЕ ЗЕРКАЛО, А МНЕ БЫ ХОТЕЛОСЬ УВИДЕТЬ СЕБЯ В НОРМАЛЬНОМ.** *ОЛЬГА БУДИНА* **❑ТОРГОВЦЫ СТРАХОМ СВЕРХЗАДАЧА ЛЮБОГО ФИЛЬМА УЖАСОВ — ХОТЯ БЫ НА СЕКУНДУ ВЫПУСТИТЬ НА ЭКРАН ЭНЕРГИЮ ХАОСА.** *ДМИТРИЙ КОММ* **❑ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ БОЛЬШОЙ ИСТОРИИ ЕСТЬ ЛЮДИ, ДЛЯ КОТОРЫХ УЧАСТИЕ В ИСТОРИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ — ВЕЛИКОЕ СЧАСТЬЕ. НО БОЛЬШИНСТВО К ЭТОМУ СЧАСТЬЮ СОВЕРШЕННО НЕ СТРЕМИТСЯ.** *ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВ*

64
ОЛЬГА БУДИНА:
**«Если меня не трогать, я ангел»**
Беседу ведет Е.Кутловская

Р А З Б О Р Ы

75
ИГОРЬ МАНЦОВ
**Таинство исповеди—2**

82
ДМИТРИЙ КОММ
**Технологии страха**

О П Ы Т

103
ЮРИЙ НОРШТЕЙН
**Снег на траве**

113
ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВ:
**«История слишком часто вмешивается в человеческие судьбы»**
Интервью ведет Тамара Сергеева

Ч Т Е Н И Е

129
ВЛАДИМИР МОИСЕЕНКО, АЛЕКСАНДР НОВОТОЦКИЙ-ВЛАСОВ
**Эльдорадо**

НИЧЕГО ОСОБЕННОГО

161
ЯНА ЧУРИКОВА
**Откровения телевизионного работника**

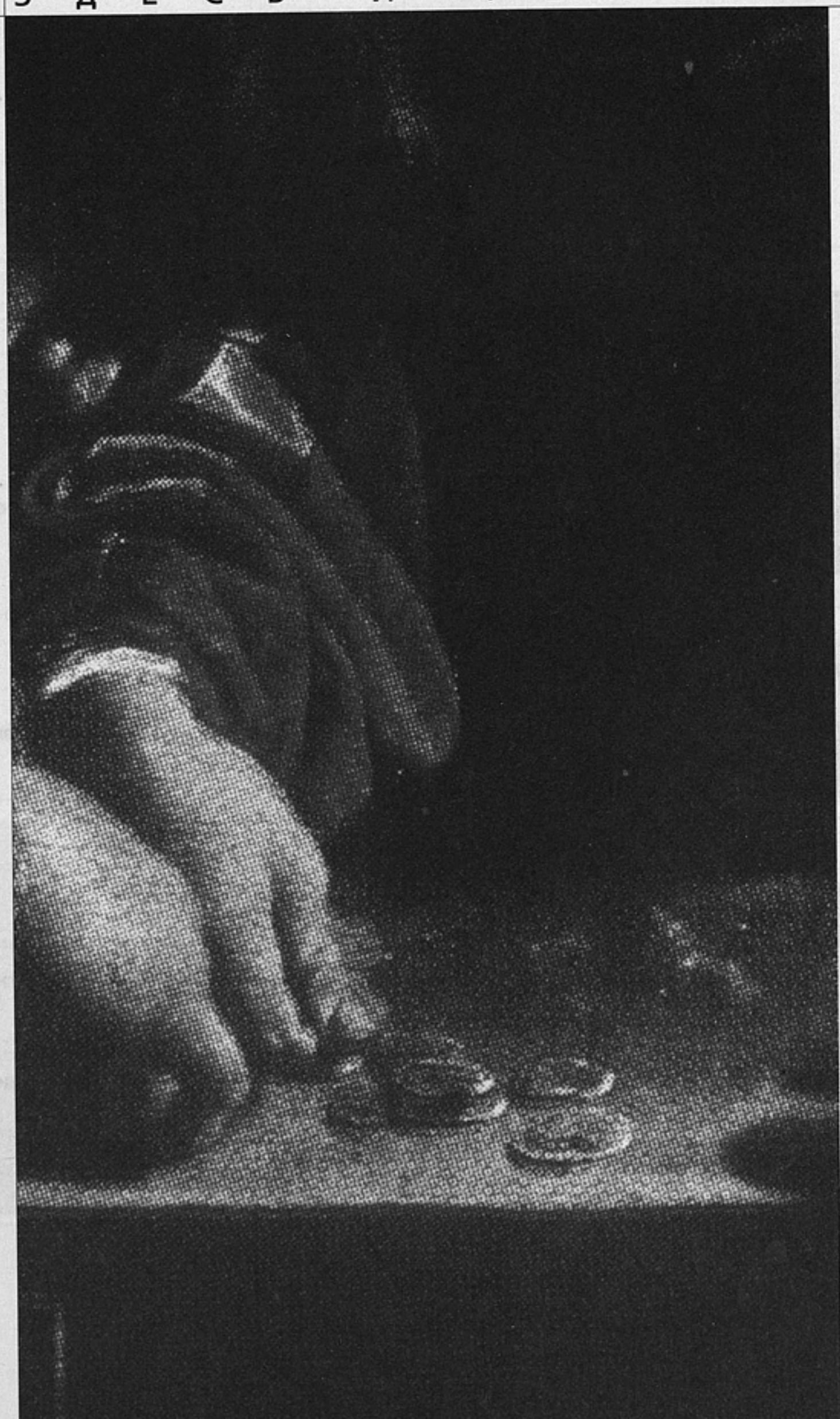
165
ГЛЕБ СИТКОВСКИЙ
**Абсолютно невозможное положение фигур**

167
АЛИНА САВЕЛЬЕВА
**Платиновые связки**

S U M M A R Y

175

# ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



# Правила игры

**На студиях страны кипит работа. Заняты все павильоны. Мало-мальски профессиональные режиссеры нарасхват. Чем объясняется беспрецедентный бум кинопроизводства? Все просто: с 1 января 2002 года перестают действовать налоговые льготы. По Закону о кино часть прибыли, направляемая на кинопроизводство, налогом не облагается. Проще говоря, вместо того чтобы заплатить деньги государству (причем за правильностью выплат следит такая серьезная организация, как Государственная налоговая инспекция), их можно «пожертвовать» на съемки фильма, перечислить студии или продюсеру, с которым всегда можно «договориться». О привлекательности подобных «договоров» и свидетельствует внезапное оживление отечественного кинопроизводства, особенно ввиду скорой отмены существующей ныне халявы.**

**Можно сказать, что не так уж и важно, откуда берутся деньги на кино. Однако характер финансирования существенно влияет на сознание кинематографистов, их ценности и приоритеты. А приоритеты, в свою очередь, — на характер и качество производимой продукции. Во всяком случае, «льготная» эпоха, как показал опыт последних лет, улучшению качества отнюдь не способствовала. А о том, что будет после отмены льгот, можно только гадать...**

**Чтобы не теряться в догадках, мы решили побеседовать на эту тему с ведущими отечественными кинематографистами. Правда, все оказалось не так просто. Первую попытку мы предприняли во время Выборгского фестиваля «Окно в Европу», где присутствовали многие известные режиссеры и продюсеры. На наше предложение поговорить о том, как будет существовать кинематограф, после того как поток «льготных» денег иссякнет, из лиц, причастных к кинопроизводству откликнулись лишь Армен Николаевич Медведев и режиссеры Олег Ковалов и Константин Лопушанский. Вернувшись в Москву, мы попытались привлечь к обсуждению этой животрепещущей темы других заинтересованных лиц. В результате удалось побеседовать с Иваном Дыховичным и Александром Атанесяном...**

**Участники этой очной и заочной дискуссии обнаружили самые разные, подчас противоречащие друг другу точки зрения. Но, так или иначе, спектр существующих мнений представлен. Что позволяет хотя бы отчасти судить о том, каким будет завтра отечественное кино.**

**Даниил Дондурей.** «Влияние механизмов финансирования на все другие элементы игрового кино» — на мой взгляд, важнее этой темы в российской киноиндустрии на сегодня нет. Актуальность ее обостряется еще и тем, что, как известно всем профессионалам, с окончанием 2001 года завершается действие налоговых льгот, предусмотренных Законом о кино.

Киноиндустрия включает в себя двенадцать-тринадцать элементов, взаимодействующих один с другим и влияющих на общее состояние кинематогра-

фа. Это инвестиции, кадры, студии, производственные мощности, прокат в кинотеатрах, на телевидении, на видео и в кабельных сетях, продвижение и реклама, критика, фестивали, законы и вся юридическая инфраструктура, а также общий экономический контекст. Только когда смотришь, словно сняв заднюю крышку часов, как все эти винтики и шестеренки цепляются друг за друга, можно понять, почему у нас такое кино, такие сюжеты, такие актеры и т.п. Проанализировать это взаимодействие и эту взаимозависимость сегодня особенно важно, поскольку за последние годы в кинематографе сложилась принципиально новая ситуация.

Позволю себе ее охарактеризовать.

Во-первых, деньги. Кинематографисты не устают говорить о том, что отечественный кинематограф недостаточно финансируется. Но о каких суммах идет речь, если смотреть не изнутри — с точки зрения продюсера, режиссера, зрителя, а извне — с точки зрения, допустим, г-на Кудрина, министра финансов? Что он знает? Он знает следующее. В прошлом году государство инвестировало в кинематограф 10—12 миллионов долларов. Частные инвесторы реально вложили около 20 миллионов, а по бумагам — 100. Действует закон — налоговая льгота на прибыль, и большие корпорации направили в кино 100 миллионов, вместо того чтобы заплатить их в бюджет в качестве налогов. Около десяти миллионов вложили телеканалы в сериалы. Пока десять, будет больше. (Сегодня происходит сращивание телесериальной и киноиндустрии, здесь практически одни и те же авторы, одни и те же мощности, одни и те же студии, кадры.) И еще 3—4 миллиона — иностранные инвестиции, различные виды копродукций.

Таким образом, в прошлом году на производство 50 фильмов и 500 эпизодов сериалов российские инвесторы реально затратили 40 миллионов долларов (или 150 по мнению г-на Кудрина). Это большие деньги, в основном полученные из бюджета или недополученные в бюджет.

А сколько же вернули? В прошлом году возврат от кинотеатров — 2,3 миллиона, продажа телевизионных прав — 1,5 (без телесериалов) и видеорынок, который очень трудно зафиксировать, но не более 1,5 миллиона с российских фильмов. Получается: 40 миллионов затратили, а 4 — вернули... Это не рыночная, бесперспективная, идущая в тупик индустрия. Так может быть в каком-нибудь тоталитарном государстве или в очень маленькой стране, например в Исландии, когда фильмы не способны окупиться внутри страны и государство, предоставляя бюджетные деньги, не может рассчитывать на существенный возврат. Для России такая экономика ненормальна.

Итак, первая группа проблем: российское кино сегодня в состоянии вернуть лишь десятую часть средств, истраченных на производство.

Вторая группа проблем связана с положением дел в прокате. Если раньше, в советские времена, отечественный кинематограф жил вне конкуренции с зарубежным, то вот уже двенадцать лет абсолютно иная ситуация.

Мы произвели в прошлом году 50 фильмов. Но в новые, оборудованные системой «Долби» кинотеатры попали от силы 5, а мировой кинематограф выдает на наши экраны более ста названий. Конкуренция жесточайшая! Американская продукция в прошлом году занимала примерно 85—87 процентов российского рынка долби-кинотеатров, около 10 процентов — кино, произведенное в других странах, и лишь 2—3 процента от общего количества сеансов — отечественные фильмы. Это очень серьезная проблема.

Отныне и навсегда наше кино существует в условиях открытого рынка, причем этот рынок с каждым годом становится все более привлекательным для американцев. Что это значит? В минувшем году американцы собрали у нас примерно 20—22 миллиона долларов, в этом году они ждут по меньшей мере 30. Наш рынок стал интересен для них. Они открывают здесь отделение своей прокатной ассоциации (MPA) и т.д.

Премьеры зарубежных фильмов в России происходят одновременно с европейскими. Качество показа такое же. Номенклатура этой продукции известна. Время выхода, структура жанра, соотношение массового кино и арт-хауса — все просчитано. Доставка обеспечена, реклама продвинута... Это налаженный поток, серьезная индустрия. Когда сумма превышает 30 миллионов — это уже деньги, за которые стоит бороться.

Сегодня российский фильм невозможно поставить в сетку показа, потому что в кинотеатрах весь репертуар расписан на несколько месяцев вперед. А через полгода будет расписан на год вперед. Как нам встроиться в этот процесс со своими картинами?

Третья группа проблем связана с принципиально новой структурой кинотеатрального проката. В 1995 году в Москве открылся первый переоборудованный кинотеатр «Кодак-Киномир», а с 1997 года можно говорить о принципиально новой ситуации. Возникла целая сеть современно оборудованных кинотеатров, и они сегодня дают 90 процентов всех денег, которые собираются с кинотеатрального рынка. А остальные полторы тысячи кинотеатров — лишь 10 процентов.

Появление новых залов влечет за собой ряд косвенных преобразований. Во-первых, сокращается пространство бесплатного показа. С каждым годом количество новых американских блокбастеров на нашем телевидении будет уменьшаться. Такого шикарного кинотелепоказа, в условиях которого мы живем начиная с 1995 года, уже не предвидится. Будут продаваться так называемые универсальные права, и пока на других сегментах этого рынка не соберут все деньги, на ТВ фильм ни за что не будет демонстрироваться. Таким образом, расчищаются финансовые возможности и перспективы для серьезного кинотеатрального бизнеса. Хочется строить все больше и больше качественных залов, и тут главное — поспевать за возможностями аудитории.

Я думаю, что за несколько лет количество новых кинотеатров утроится. В следующем году появится настоящий семизальный мультиплекс у Курского вокзала. Еще раньше — пятизальный у Павелецкого. Прокатчики увидят, что такое мультиплекс, и сразу же побегут в эту систему.

Таким образом, увеличение числа современных залов способствует формированию совершенно новой ситуации, в которой отечественное кино окажется, на мой взгляд, в 2004 году. Это ситуация принципиального обновления российской индустрии с точки зрения аудитории. Не со стороны производителей, не со стороны инвесторов — здесь пока многое непонятно, — а именно со стороны зрителей.

Дело в том, что в основном молодые и преуспевающие люди, которые ходят в новые кинотеатры и приносят иностранцам 30 — 35 миллионов долларов, уже сегодня готовы ходить еще больше (мы проводили такие исследования). Эта очень значимая (по деньгам, не по численности) аудитория требует принципиально другого по содержанию и качеству кино, что создает целый ряд трудностей для продюсеров.

Почему «Брат-2» с успехом идет в «Пушкинском», несколько фильмов выдерживают неделю показа в «Ролане» или «35 мм», а другие либо вовсе не попадают в прокат, либо не выдерживают конкуренции? Нужен, на мой взгляд, особый тип картин, несущих зрителям принципиально другую содержательную программу, иное послание. Я написал целый ряд статей по поводу того, что наше массовое кино, создаваемое вроде бы для кинотеатров, на самом деле снимается для телевидения. А значит, для совсем другой аудитории. Не для людей в возрасте до тридцати пяти лет, способных потратить 100—200 рублей на поход в кино, а для аудитории вневозрастной, бесплатно смотрящей фильмы по телевидению. Посетители современных кинотеатров, обладающие совсем другим сознанием, интересующий их тип кинематографа вообще не получают.

У нас практически нет картин на современную тему. Про жизнь, которая в России началась в 1995 году, когда стало очевидно, что возврата к советской власти не будет. Мы не видим потока фильмов, где рассказывалось бы о том времени, в которое мы живем. У зрителей долби-кинотеатров другой взгляд. Они не боятся происходящего, не бьются в депрессии, не ностальгируют о прошлом. Они не жаждут того, чем наводнили кинематограф люди старшего возраста, воспринимающие бизнес исключительно как криминал, не важно, в лице бандитов или милиционеров. Наверное, хорошо, когда столько бандитов говорят по-русски, но сколько можно? Сто серий, пятьсот — что дальше?

Вокруг приметы совершенно иной жизни: шикарные магазины, офисы, чистые улицы, гигантский конкурс в вузы, новые отношения... Охранниками, бандитами и милиционерами работает гораздо меньше людей, чем это выглядит

на экране. Я прекрасно понимаю, что у массовой культуры свои законы, темы и принципы, но одним насилием она не исчерпывается...

Мы не видим в фильмах примет реальности. Люди ведь живут не только тем, что кто-то украл «общак» (я имею в виду фильм Бодрого-младшего «Сестры») и нужно вернуть эти деньги, кого-то обязательно при этом кинуть, отстреливаться из-под джипа и т.п. А что обыкновенная, нормальная жизнь? Этот вопрос касается не только сюжета, но и типа героя, бытовых деталей... Недавно на Пушкинской площади я наблюдал, как студенты берут деньги из уличного банкомата. Я, например, до сих пор не умею им пользоваться, а для них это естественно.

Итак, главный вопрос: за счет чего можно выйти на деньги такого суперинвестора, каким является наш родимый зритель?

В 2004 году, когда количество новых залов достигнет трехсот и более, зритель, которого принято называть «средним русским», наверняка захочет смотреть новое российское кино. Он уже сейчас готов на это отважиться, но ему нечего предложить. Нового кино, адекватного желанию наших молодых людей: жить, как на Западе, но чтобы вокруг говорили по-русски, пока нет.

А ведь американский кинематограф уже в 2004 году будет оставлять 20 процентов сеансов для демонстрации российского кино. Конечно, возместить затраты и в этих условиях еще будет нельзя, и без государства не обойтись. Но и без публики добиться чего-то стоящего будет невозможно. Зритель, естественно, становится влиятельнейшим заказчиком. Кроме того, вот-вот возникнут все инфраструктурные возможности для выполнения этого заказа.

Правильная кинополитика во Франции привела к тому, что в 2000 году французские фильмы шли там на каждом втором сеансе. Французы произвели в минувшем году 170 картин вместе с копродукцией и заняли своими картинами половину довольно большого рынка (по посещаемости кинотеатров Франция находится на первом месте в Европе). И у нас подобные ресурсы есть — в обозримой перспективе.

Государство никогда не будет полностью финансировать кинопроизводство. Просто не сможет это сделать. Даже если, как обещает Михаил Ефимович Швыдкой, в следующем году количество денег будет увеличено вдвое — до 1 миллиарда 400 миллионов рублей, что означает не менее 50 миллионов долларов, большая часть которых направляется на игровое кино. Это все равно не возместит всех затрат. Но ведь зритель во всем мире — самый сильный игрок на рынке киноиндустрии. Он уже готов платить. Инфраструктура качественного кинопоказа отстроится чрезвычайно быстро. Уже появились сети кинотеатров, это очень и очень выгодно. Дело за малым: где кинопродукт? Где новое кино?

Я хотел бы сформулировать три конкретных вопроса для обсуждения.

1. Три с половиной года действовал Закон о кино. Каковы результаты? Стали ли предоставленные законом льготы некоей финансовой, а следовательно, и творческой панацеей для нашего кинематографа?

2. Господдержка. Каковы ее ресурсы? Может быть, порочен сам механизм работы жюри? Не нужно впредь рассчитывать на Союз кинематографистов, который делегирует туда своих членов. Возможно, какая-то мощная ассоциация продюсеров призвана вершить вместе с государством (по принципу «длинной руки») это распределение?

3. Кто будет снимать фильмы для нового зрителя? Продюсеры не могут обнаружить хорошо обученных и по-новому смотрящих на жизнь режиссеров. В.Тодоровский жаловался мне недавно, что трудно найти постановщиков даже на сериалы. И это при том, что у нас больше четырехсот дипломированных режиссеров-постановщиков. Телесериалы ставят в основном дебютанты. Почему это происходит?

В определении кассовости мы постоянно оглядываемся на советское кино: «Ворошиловский стрелок» — да, люди пойдут». Неинтересно все это молодым. Они достаточно комфортно чувствуют себя в новой реальности. У них продуктивная самоидентификация. Мы для жителей новой России почему-то кино почти совсем не снимаем.

**Армен Медведев.** У меня тоже больше вопросов, чем ответов. Что касается

льгот и самого Закона о кино. На мой взгляд, он дал эффект скорее психологический. То, что все эти годы мы привлекали общественное внимание к судьбе отечественного кино, помогло в каком-то смысле сохранить индустрию. Сами льготы были придуманы на период, который можно назвать квазирыночным. Потому что льготы не могут вернуть зрителя в зал. Но они в какой-то мере помогли кинематографу оставаться на плаву.

Но льготы заканчиваются. Что дальше? Где брать деньги? К сожалению, растрачено очень много времени. Мы потеряли три-четыре года из-за блефа, запущенного г-ном Пиорунским, обещавшим создать Фонд поддержки отечественного кино, из которого прольются золотые дожди (хотя, если подсчитать, доходы от лицензирования, выдачи сертификатов и прочих мифических источников, на которые уповали авторы этой идеи, все равно исчисляются копейками).

Точно так же не стоит уповать на то, что удастся прожить на доходы от старых фильмов. Мелкие деньги, не более пяти миллионов долларов. Причем права студий на старый советский фонд с ходом времени сокращаются, как шагреневая кожа.

Значит, действительно нужно думать о деньгах зрителя. Тут важно определить, где тонко. Это сфера дистрибьюции. Сейчас наметилась тенденция, связанная, быть может, с тем, что американцы оценили российский рынок. Когда мы через Советско-английскую ассоциацию запускали в российский прокат «Унесенные ветром», цена вопроса была 250 тысяч долларов. С нас даже не взяли обязательную предоплату, а разрешили по дружбе расплатиться потом. Теперь ситуация другая. Сегодня прослеживается постепенное, но весьма ощутимое повышение цен при покупке российскими дистрибьюторами американских картин. В этом можно усмотреть явное стремление отстранить российского дистрибьютора и самим выйти на залы.

Если это произойдет, если американцы будут контролировать кинотеатры, о прокате российских картин придется забыть. Сегодня в зале «Ролан», например, до 30 процентов сеансов занимают отечественные фильмы. Люди, которые там работают, поступая иной раз вопреки рыночной логике, поддерживают наше кино, потому что это престижно, это работа на перспективу. Американцам, как вы понимаете, такая перспектива совсем не нужна.

И потому, я думаю, несмотря на слова министра М.Е.Швыдкого, который сказал недавно: «Ну что нам возиться с французской моделью?! Зачем ругаться с парламентом? Что мы на этом соберем?» — нам нужно немедленно начать разрабатывать систему, аналогичную той, что существует во Франции. Систему квот на показ американских картин и отчислений от их проката в Фонд развития национального кинематографа. Такая система работает действительно эффективно. Она существует уже лет пятнадцать. Сначала денег было мало, потом стало больше. Теперь этот Фонд располагает во Франции очень серьезным бюджетом.

В чем мы выиграли за предыдущие годы. Мы сохранили культурный слой в кинематографе, который не мог бы сохраниться без господдержки. А сейчас нужно двигаться дальше. И первым делом — пробивать, не теряя времени и ничем не обольщаясь, французскую систему. Тогда все встанет на свои места. Тогда нам будет не страшно преобладание американских фильмов и деньги от их проката не будут уходить за рубеж, они будут вращаться внутри страны.

А если говорить о художественном потенциале российского кино, то он, на мой взгляд, есть. Нужно отдавать себе отчет, что наш кинематограф стал дотационным с 1984 года. Кризис начался не при Ельцине и не при Горбачеве. Уже в 1984 году основные деньги давало зарубежное кино, а советский вал — более 50 процентов — фильмы прошлых лет, их еще не так сильно эксплуатировало телевидение.

То есть мы прошли через полосу выжженной земли и в смысле воспитания художников, и в смысле общения со зрителем... Кто в советские времена думал о зрителе? Назначение фильму первой или четвертой категории было средством идеологического поощрения или наказания!

Герцен писал: «Чтобы появились декабристы, нужно было два поколения непоротых дворян». Вот так же нам нужна «непоротая» режиссура... Почему

мне интересен Константин Лопушанский, очень интересен Олег Ковалов? Почему я люблю картину «Даун Хаус»? Потому что я вижу признаки «непоротости» — ребята не боятся. Ведь кто в свое время создал славу нашему кино? Люди, которым посчастливилось уже не бояться Сталина, дети оттепели.

Ну здесь опять-таки нужны и терпение, и внимание, и политика господдержки... Своей самой большой ошибкой за годы работы в Госкино считаю, что не хватало сил поддерживать молодых. Всем было ясно, что придет мэтр, отнимет деньги, выцыганит, надавит... И когда сегодня С.Соловьев заявляет, что халявные государственные продюсеры не дали воплотиться двум его великим проектам, то нужно понимать, что они честно выполняли перед ним свои обязательства, но его проекты были не нужны никому из тех, кто готов, помимо государства, вкладывать деньги в кинематограф.

Есть и еще одна организационно-финансовая проблема. Сегодня деньги, полученные напрямую — от государства или от Гусинского, как в случае с НТВ-ПРОФИТ, — плохо соединяются с деньгами вольных инвесторов. Это возможно лишь ценой более или менее серьезных нарушений. И эту проблему тоже нужно решать на уровне законодательства.

Если начать прямо сегодня, если поставить задачу и постепенно ее решать, российское кино выплывет. Конечно, есть страны, которые обходятся без национального кино. Мы не хотим. И имеем право и все основания этого не хотеть. Но нужно разработать определенные механизмы, принять целый ряд законодательных актов. И тогда, я думаю, самого опасного и плохого удастся избежать.

**Константин Лопушанский.** Система льгот меня впрямую не коснулась. Но я знаю примеры, когда в ней были заинтересованы некоторые продюсеры и когда сумма денег, затраченная реально, и сумма, затраченная на бумаге, существенно различались. Любая льгота неизбежно ведет к тому, что большое значение обретает момент: «на бумаге» и не «на бумаге».

Конечно, было бы замечательно, если бы работала идеальная схема: ты снимаешь фильм — он идет в кинотеатрах — он возвращает деньги продюсеру. Но кинотеатров пока очень мало, билеты стоят дорого, люди уже отвыкли и еще не привыкли снова туда ходить. Проблему могло бы решить телевидение, но почему-то не хочет. Приведу пример из личного опыта. Моя «Русская симфония», проданная известному французско-германскому телеканалу ARTE за 200 тысяч долларов (за один показ), демонстрировалась в субботу вечером. А российское телевидение купило картину за 5 тысяч долларов и показало ее в 24 часа (в ночь на понедельник) — для тех, кто спит. При такой системе какой возврат? Можно сказать, что этот фильм не ориентирован на телевидение, но кто это знает. Вы же говорите, Даниил Борисович, что у телевидения вневозрастная аудитория. Тут есть огромный резерв; другое дело, как он используется. Телевидение — это свободный доступ к киноинформации, когда сидишь дома и просто переключаешь кнопки.

А что касается творческих перспектив... Может быть, действительно, нужна французская модель. В Европе и во Франции, в частности, существует рынок новаторского арт-кино. Значит, оно имеет необходимую финансовую поддержку. Ее хватает даже на часть нашего кинематографа. Во всяком случае, и я, и многие мои товарищи снимают только благодаря помощи зарубежных фондов (не считая, конечно, родного Министерства культуры). У нас сейчас переломное время, и в этой ситуации господдержка очень важна. Она может спасти тех, кто пытается сохранить хоть какой-то уровень искусства, что всегда вступает в противоречие с коммерческой стороной дела.

Но и те, кто рассчитывает на полный контакт со зрителем в нашей еще очень неустойчивой системе, тоже нуждаются в господдержке. Так что в нынешней ситуации она на первом месте. Может быть, в будущем зритель действительно сможет самостоятельно финансировать отечественное кино, но пока это невозможно.

Кстати, меня очень заинтересовал тезис Д.Дондурея, что сложилась совершенно новая категория зрителей — этакий зритель завтрашнего дня, имеющий совершенно определенное представление, чего он хочет от кинематографа. Хотелось бы услышать об этом поподробнее.

**Алексей Карахан.** Можно я отвечу на вопрос о том, чего хочет новый зритель? Даниил Борисович описал эту группу как социолог, а я как раз непосредственно к ней отношусь. Чтобы не быть субъективным, сошлюсь на своих друзей. Когда они приходят в кино, они хотят, чтобы, во-первых, в фильме была звезда (а российских звезд нет), во-вторых, чтобы каждая минута на экране стоила не менее 500 тысяч долларов (а у нас зачастую весь фильм столько стоит), в-третьих, им не нужна исповедь, не нужно мнение автора (это неинтересно). Прошу прощения: лично вы мне неинтересны, мне нужна история, мне нужно, чтобы было либо смешно, либо страшно, мне нужны простые, чуть ли не животные эмоции, я прихожу в кино не для того, чтобы думать о чем-то; я как раз не хочу ни о чем думать, кроме сюжета данного фильма. И т.д.

**К.Лопушанский.** Вы уверены, что та аудитория, о которой мы говорим, стопроцентно такая, как вы описали?

**А.Карахан.** Да, на 90 процентов она такая. Есть еще 10 процентов продвинутых зрителей, которые хотят чего-то другого и ходят, условно говоря, в «35 мм». Но 90 процентов зрителей — они составляют круг моих друзей — ходят в «Каро», в «Империю кино». И за последние три года они посмотрели все три российских фильма — «Сибирский цирюльник», «Свадьба» и «Брат-2». И я не знаю, на что они готовы пойти еще. Даже если я буду внушать им: «Это здорово!» Да я и не стану ни в чем их убеждать, потому что знаю: им это «здорово» неинтересно. Потому что снято, во-первых, задешево, во-вторых, «о себе», а не «о нас».

О нас никто кино не снимает. Только о людях, которые жили до меня. Я родился в 1981 году. Для меня 76-й год — это все равно что 56-й, 36-й и т.д.

**Олег Ковалов.** Описанные Алексеем духовно бедные люди, практически животные... Простите, с ними у меня не может быть ничего общего. Для животных я никогда не снимал и снимать не буду. Про них хорошо снимал режиссер Згуриди. Это область зоологии, а не духовности. Когда Чаплин работал, он ориентировался не на этого зрителя, и его прекрасно смотрел весь мир.

Меня глубоко шокирует то, что билет в кино стоит 200 рублей. Мы строим государство, гениально изображенное в фильме Фрица Ланга «Метрополис», где одни развлекаются под пение павлинов, а другие, ублюдки, живут под землей и смотрят телевизор. Поэтому я — сторонник снижения цен на билеты, что даже принесет и некий доход. Конечно, я понимаю, что это нереально, но как-то к этому нужно двигаться. Тогда, вероятно, и другой зритель будет приходить в кинотеатры.

И вообще, то, к чему вы призываете — делать кино, исходя из гипотетических пожеланий зрителя, — это химера. Практика показала, что нельзя спланировать создание национального кинобестселлера. Когда Коппола таскался со сценарием «Крестного отца», все говорили, что это провальная история. Когда снимал, говорили: скучно, непонятно, где динамика? Что произошло с этим фильмом дальше, всем хорошо известно.

Балабанов точно так же ходил со сценарием «Брата», и все отказывались его запускать... Плох ли, хорош ли фильм (по-моему, так бог знает что), но, тем не менее, он имел широкий зрительский успех.

В свое время говорили, что самая большая катастрофа «Мосфильма» — «Москва слезам не верит». И.Слабневич мне лично рассказывал, как они пытались дотянуть эту «маловразумительную историю» до того, что в результате получилось. Какой «Оскар»?! Ни о чем подобном никто не думал!

Но включается нечто иррациональное, что делает фильм событием. Нельзя спланировать заранее: на это зритель пойдет, на это не пойдет. Иной просчитывает все наверняка: возможно, кому-то понравится одно, кому-то — другое, есть красивая девочка, есть высокий бюджет... Казалось бы, всё учли, а фильма нет. Но вот приходит Хичкок и снимает «Психоз» — телевизионный бюджет, звезда, героиню которой убивают в первой трети картины, герой — маньяк... Все компоненты провальные, а в итоге — мировой бестселлер. Так что прогнозировать трудно.

**А.Медведев.** Да, бестселлер просчитать невозможно. Даже Л.Фуриков, а уж он-то на этом деле собаку съел, в случае с «Розыгрышем» В.Меньшова ошибся аккурат на 30 миллионов зрителей. Но все-таки есть такое понятие, как «мейнстрим». В советские времена один из моих предшественников А.Романов ввел определение «магистральный» и «немагистральный» фильм. В разряд «немагистральных» попадало все, что касалось мелочей жизни и моральных проблем. Советская власть культивировала тематическое кино: столько-то должно быть военно-патриотических фильмов, столько-то картин о рабочем классе... Это многолетний процесс селекции. А сейчас стоит вернуться к мелочам жизни. К тому, чем берет, например, Вонг Карвай. Ему не нужно подражать, мы опять не успеем, опять не угадаем, но направление верное.

Вот нас призывают к державности. «Державное кино» — что это такое и зачем это надо? Или давайте, как жюри одного из Сочинских фестивалей, откажем в праве на существование фильмам, где есть какой-нибудь выстрел. «Чапаев» бы у них точно провалился. На позапрошлом фестивале был фильм А.Атанесяна «24 часа» — по нынешним меркам один из успешных. Гангстерское кино, где всех жалко — и жертв, и убийц... Зрители его смотрят. Так что формально, бюрократически спланировать у нас ничего нельзя. Ну что это за планирование бестселлеров, когда объявляется: стопроцентную господдержку получат два военно-патриотических и два детских фильма. И потом оказывается, что эти фильмы — с господдержкой по 500 тысяч долларов на нос, что, конечно, заметно, — убожество, а не кино.

**Иван Дыховичный.** Для того чтобы спрашивать с нашего, пускай убогого, кино деньги, надо понять, а почему оно такое убогое. И коммерческие причины здесь не столь важны. Духовный застой и удивительное отсутствие профессионализма — вот главные причины возникшей ситуации. В течение последних десяти лет любой дилетант, доставший деньги, мог снимать кино. И на сегодня полностью вытравлена преемственность поколений, вытравлена сама профессия. Надо все начинать сначала.

Я уверен, что новые люди, которые придут в кинематограф, быстро освоят профессию. Но для того чтобы применить свои умения на практике и с третьей, предположим, попытки сделать нечто достойное, им нужен полигон, поле для экспериментов и учебы. А это деньги. Это необходимые условия и широкие возможности для продвижения их картин. Если, например, вы построили корабль и спускаете его в узкую реку с четырьмя плотинами, он не пойдет в плавание, потому что спускать его необходимо в океан, а не в речку.

Могу сказать со всей уверенностью, что ни один из кинотеатров, который берет «мороженые» американские фильмы, не будет начинать свою работу с российских картин. По той причине, что «русский продукт» то подается, то исчезает с рынка. Эта-то нестабильность и отталкивает наших кинопрокатчиков от российского кино. Им спокойнее получать деньги от точно просчитанных картин, с успехом идущих на Западе. Ведь никто не будет строить хороший ресторан, если можно открыть «Макдоналдс».

Закон пусть уродливо, но работал. Для того чтобы он начал действовать нормально, необходимо время. Вместо этого его отменили и сказали: «Выживайте, как хотите!» Мне приводят в пример Америку или Францию. Но посмотрите, когда в той же Франции возникло засилье американского кино, у них начался жесточайший кризис. И тогда на всю американскую продукцию французы сразу сделали наценку, все деньги от этого шли в Фонд поддержки французского кино. Представляете, какая получалась дотация! Государство давало заказы на выпуск множества национальных фильмов. И финансировало не только своих, но и чужих режиссеров, приглашая известных мастеров на французский рынок. Пускай суммы не громадные, но они были достаточны для той или иной картины. Открывали новые имена, пытались удержать зрителя. Все делалось для того, чтобы защитить *культуру*.

В России сейчас разговор идет только о деньгах. Если рассматривать ситуацию под таким углом зрения, можно прекращать производство отечественных фильмов, «заряжать» в кинотеатры обоймы американского кино... Но мы ведь претендуем на роль *культурной* державы. И мы были ею. Сейчас же нам предла-

гают конкурировать с американским кино фильмами «Брат» и «Брат-2». То есть делать свои плохонькие экшны или детективы и вылезать с ними на мировой рынок. Но ничего из этого не получится. Потому что нельзя начинать делать «Мерседес» в стране, которая производила «Жигули».

Закон о кино, который работал четыре года, был придуман как инструмент выживания. То, что придумано по логике жизни, всегда жизнеспособно. Однако сразу же после принятия этого закона какие-то люди стали тыкать пальцем, говорить: «Здесь воруют!», «Посмотрите, какие «откаты»!» Но нет сейчас в нашей стране места, где не было бы «откатов»! «Откаты» будут в Министерство культуры, «откаты» будут в прокат. «Откаты» будут куда угодно. Не будет правды в кинопроизводстве, пока ее нет на улице.

Закон приносил свои положительные результаты. Ведь 150 современно обустроенных кинотеатров были реконструированы именно благодаря закону. Сейчас истекает срок его действия. Пройдет немало времени, пока наши деятели очнутся и начнут требовать принятия нового закона. А пока деньги вернутся обратно в бюджет, чиновники в лице министра культуры или Никиты Михалкова, который будет шептать, кому дать деньги, кому не дать, — начнут заново распределять их. В такой системе невозможно не только работать, а просто жить.

Я четыре года искал деньги на свою картину, давал сценарий в Госкино, ходил в Союз, на телевидение. Я хотел не просто сделать что-то, украв деньги, а хотел снимать тот фильм, который я хочу. Я нашел эти деньги только благодаря закону. Благодаря закону мы все-таки стали производить значительно больше фильмов, чем это было шесть лет назад. И те люди, которые больше всего возражают против продления льгот, работали с их помощью все эти годы (те же Михалков, Герман). Я не говорю, что они не должны снимать картины, наоборот. Но должен быть спектр. А его не будет. Нам просто перекрыли кислород!

Плодородный слой почвы измеряется сантиметрами, а истощенный восстанавливается не один год. Так это почва, а что говорить о творческих людях. Ведь теряется профессия, теряется наша *культура,* наш язык. Президент без конца говорит о том, что мы русские люди, что у нас своя страна и своя культура, что мы не должны жить чужими интересами. А по телевизору 90 процентов кинопоказа — американские фильмы... Это ж бред! Мы сами рубим сук, на котором сидим.

Вы говорите, фильмы не отражают сегодняшний день... Но, во-первых, сериалы отражают реальность в таких количествах, что дальше некуда. А во-вторых, может быть, зритель и не жаждет видеть сплошные жизненные проблемы на экране. Он, конечно, не станет смотреть беспроблемное кино, но хочет, чтобы проблемы его явно не затрагивали. И тогда режиссер идет за сюжетами к Акунину, тогда снимается фильм по братьям Стругацким...

Я не согласен, что зрителю неинтересно наше кино. Как только оно появится в нормальном прокате, зритель пойдет на него. Когда у вас есть кран, из которого течет струя воды, и второй, из которого что-то периодически просто капает, под каким вы решите помыть руки? Как только появится стабильность, зритель повалит на наши фильмы.

Мы забываем, что в нашей стране есть довольно большой сегмент, составляемый чрезвычайно продвинутыми зрителями, которые никогда не будут смотреть ни «Аншлаг», ни фильмы типа «Ворошиловского стрелка» и «Брата-2». Это представители среднего бизнеса, довольно богатые люди, которые возникли из технической, научной интеллигенции. Они смотрят Германа, Муратову. Эта публика никуда не делась. Просто на очередных походах в кино она раз «обломилась», два «обломилась», три «обломилась»... После чего она поняла, что ей не нужно вот это так называемое «российское кино». Если наши новые режиссеры будут только удивлять публику, ей это быстро надоест. Конечно, ремесленник тоже должен удивлять, но — качеством. А мы размениваемся на какие-то малозначимые проекты, растаскиваем деньги, даденные на одну картину, на несколько других. И в итоге не получаем ничего!

Меня возвращают на то же место, с которого я начинал. Когда мне десять лет назад американцы предложили контракт на пять лет, я отказался. Мне было сорок лет, и я остался дома, потому что хотел снимать в России. А что сейчас?

Мне пятьдесят, и мне некуда ехать. И мне не хочется больше слушать эту болтовню по поводу подъема отечественного кинематографа. Как же можно своими руками уничтожать маленькие росточки нашего кино?

Кинематографическая братия не понимает, что происходит. В 2002 году еще будут выходить фильмы, которые были запущены прежде. А потом ничего! Провал, яма! Тогда только все задумаются: «Что же мы такое натворили?» Но восстановить ситуацию будет практически невозможно. Чтобы раскрутить все заново, нужно не менее полутора лет (из-за бюрократических проволочек). А за это время зритель окончательно разочаруется в российском кино, потому что он не будет его видеть и знать.

Единственный, кто может выслушать нас и принять здравое решение, — это В.В.Путин. Но кто ему будет рассказывать о реальном положении дел в кино? Михалков? Тогда уж точно ничего не выйдет.

Откуда вообще возникла эта идея: «Давайте запрещать!» Это не Кудрин придумал, а Михалков и иже с ним. Ведь иначе они перестают контролировать ситуацию, перестают быть хозяевами. Конкретный пример: есть люди, под чье имя прокатчики готовы предоставить кинотеатры и прокатывать картины. И я попадаю в эту категорию. Со мной разговаривают, предлагая моей картине прокат в течение одной-двух недель. Так кто ж мне даст деньги на рекламу для столь мизерного срока проката! А вот Михалков подружился с премьер-министром, навязал свой фильм и «гонял» его до тех пор, пока не выжал все! Мне надоело, что у меня «свои» же выворачивают карманы.

Еще год или полтора, и мы вышли бы на самоокупаемость, наше кино стало бы давать прибыль. И главное — начали бы давать деньги на кино. Сейчас же стимулировали роды ровно на шести месяцах, когда ребенок еще нежизнеспособен!

Когда-то мне показали диссертацию, рассказывающую, что слуховые органы таракана находятся у него в ногах. Как это доказывалось? Клали таракана на стол и били по столу — таракан бежал. Потом отрывали ему лапки и били по столу — а он не бежал. Вот и у нас так — все доказывается на основе умозрительных концепций. А в реальности нам отрывают лапки и говорят: «Работайте, если сможете!» Это финал...

**Александр Атанесян.** Если говорить по поводу Закона о кино, то он абсурден, бессмыслен, бесперспективен и сформулирован не для России, а вообще неизвестно для какой страны. Ведь ни одна из действующих кинематографических организаций, кроме Фонда Ролана Быкова, не имеет права работать по этому закону. Право на льготу имеют только некоммерческие организации. Прибыль, полученную от производства фильма, на который пошли деньги по льготе, может быть использована только на производство нового фильма. С точки зрения бизнеса, создание подобных организаций — абсурд.

Вообще, весь экономический, законотворческий, индустриальный процесс в нашем кинематографе вызывает у меня исключительно раздражение. Потом, когда раздражение утихает, я говорю себе: «Ну ладно, ситуация такова, что я здесь ничего поделать не могу. Надо думать, как использовать имеющиеся возможности». И начинаю совершать какие-то практические шаги.

Так что вся эта неразбериха стимулирует в какой-то мере мозговую деятельность. Но лучше было бы направить ее на производство фильмов, а не на борьбу с неправильными законами. Мы потеряли полтора года с момента, как вышел Закон, вместо того чтобы сразу начать им пользоваться. Потом тратили время, силы и деньги, чтобы учредить правильную организацию, подлаженную под этот закон... Но это ошибочно. Закон должен быть подлажен под существующую экономическую структуру. Почему мы — режиссеры, продюсеры — годы своей жизни тратим на то, чем должны заниматься юристы? Я не юрист, но я вынужден заниматься юридическими проблемами, потому что те, кто работает в наших законодательных органах, абсолютно не вникают в киноспецифику.

Теперь по поводу отмены льгот. Лично для меня, продюсера и режиссера Александра Атанесяна, это никакого значения не имеет. Я работаю в кино с 1980 года, продюсирую с 1989-го, льготой пользуюсь с 1999-го. Десять лет спокойно без нее обходился, производил фильмы в России и в США и дальше точ-

но так же без нее обойдусь. Это просто правила игры, установленные на данный период, который уже заканчивается. Значит, будут другие правила, будем работать по ним. Существующие ныне, по большому счету, не облегчили и не усложнили мне жизнь.

В целом же льгота безусловно вредна. Все льготы, существующие в мире, вредны. Они не стимулируют индустриальный процесс. Вместо того чтобы заниматься производством фильмов, способных самоокупиться, вместо того чтобы искать правильные источники внебюджетного финансирования, все продюсеры ищут организации, зарабатывающие деньги, чтобы уговорить их воспользоваться этой льготой. О достоинствах продюсера сейчас судят не по тому, хороший он сделал фильм или плохой, окупился этот фильм или нет, а по тому, сколько продюсер достал денег и сколько сделал он, пользуясь льготой, — пять картин, десять или пятнадцать...

Мой самый успешный в прокате фильм «Немой свидетель» был снят в 1993 году на кредитные деньги — полмиллиона долларов. Я знал, что если я не верну эти полмиллиона, у меня опишут все имущество: машину, квартиру, картины — ну просто все, что у меня есть, я останусь в трусах. И о чем я думал? О том, чтобы произвести фильм высокого качества, чтобы он был продан, чтобы его посмотрело максимальное число зрителей, чтобы я собрал максимально возможное количество денег с проданных билетов и видеокассет и рассчитался за кредит. Что и было сделано: я успешно продал успешную картину. И она, кстати, получила свои призы в том же Канне.

А ныне режиссеры о чем думают? Приходит ко мне человек и говорит: «Может, вы найдете деньги по льготе? Вот у меня проект, который будет выглядеть на 3 миллиона, но снять его можно за 10 тысяч». Представляете, что у него в голове? О каком качестве может идти речь? Так что льгота не улучшает качество, она лишь увеличивает объемы продукции.

По поводу господдержки — та же самая песня. Господдержка вредна катастрофически. Не имеет значения, получает продюсер деньги от «Сибнефти», хлебзавода №5 или от Госкино. По закону о льготе или по выделенному бюджету. Какая разница, откуда я получу средства, если я не несу ответственность за их возврат?

Жюри тут совершенно ни при чем. Пока не будут выработаны жесточайшие критерии, по которым выделяются деньги, никакое жюри не справится. Что такое «хороший сценарий»? Я не понимаю этой формулировки. Для кого хороший? Если у пяти членов комиссии мнения совпадают, он что, действительно, хороший?

Или такая ситуация: «Можно ли режиссеру Х доверить этот сценарий?» «Можно, он уважаемый, профессиональный», — всё, дали. Что значит, «можно»?

Это на Западе фонды так работают, их можно заинтересовать подобными экспериментами. А если ты приходишь на голливудскую студию и просишь денег, то ты должен обосновать, как эти деньги вернешь. Потом студия берет кредит в банке для производства твоего фильма. В банке тоже осведомляются о гарантиях. А студия отвечает, что в картине снимается Том Хэнкс. И все вопросы сняты, потому что Том Хэнкс привлечет в кинотеатры 50 миллионов зрителей, которые его безумно любят, и все это независимо от сценария, режиссера и бюджетных затрат на фильм.

Я считаю, что господдержка, во-первых, должна ограничиваться небольшим числом госзаказов. Это картины, необходимые государству с идеологической точки зрения. Допустим, в стране катастрофически разрушается институт семьи, государство может заказать два фильма в год, пропагандирующих семейные ценности, и т.д.

И, во-вторых, государство обязано давать деньги тем режиссерам, которые производят шедевры национальной кинокультуры. Таких у нас три-пять человек, их имена всем известны... Необходимо, чтобы они имели возможность снимать, общаться со зрителями. Герман делает неравноценные фильмы, но в любом из них есть десять абсолютно гениальных минут, и этого достаточно.

А львиная доля государственных денег должна быть направлена не на кинопроизводство, а исключительно на кинообразование, которого, я считаю, просто не существует в нашей стране.

В прошлом году я перестал вести двухгодичные продюсерские курсы. Эффект был почти нулевой. Молодые ребята знают, чего они хотят, но, к сожалению, не могут это реализовать. В нашей стране нет ни одного современного учебника по кинопроизводству, ни одной «методички», ни одной правильно составленной сметы.

Операторы занимаются самообразованием, просматривая различные каталоги по киноаппаратуре. Живой Panavision или Ariflex они ни разу в руках не держали, пять лет проучившись во ВГИКе. Отдельные выбиваются как-то, подрабатывают, приходят на съемочные площадки...

С режиссерами ситуация еще хуже. Я был председателем жюри на фестивале в Порто в 1996 году. Крошечный городок, маленький фестиваль, состоящий из двух программ: конкурс фантастических фильмов и конкурс дебютов. Гран-при завоевал фильм «Блеск» про безумного пианиста. Это дебют! Я ужаснулся, я просто заплакал, потому что я не представляю себе ни одного выпускника наших кинематографических учебных заведений, который мог бы по ремеслу снять такое кино. Этот фильм номинировался на «Оскар», и актер Джеффри Раш его получил. И все двадцать четыре фильма были примерно такого же качества. Я каждый день, приходя домой, вытирал слезы, потому что не мог себе представить, что, закончив Высшие режиссерские курсы, мог бы снять нечто подобное, я просто не умел. И никто из наших ребят не умеет.

Их неправильно учат. Учат творчеству, гениальности, мифологии, правильному образу жизни, а учить надо ремеслу: как поставить актера в кадре, как монтировать, как развести мизансцену...

Сейчас на меня вся кинематографическая общественность обидится, но я считаю, что нужно пригласить западных режиссеров — американских, французских, немецких, — чтобы они учили.

Я прослушал двухмесячные курсы у Стивена Спилберга. Просто пришел, заплатил деньги... Не надо сдавать никаких экзаменов, им вообще наплевать, будешь ты режиссером или нет. Но они должны эти тобой заплаченные деньги честно отработать. Поэтому там каждый отдает все, что знает. Я получил за эти два месяца больше, чем за десять лет работы ассистентом режиссера, вторым режиссером и два года Высших курсов.

Советский кинематограф был, российского кино нет, не было, а будет ли — посмотрим, если выживем.

Если сравнивать с Люксембургом, то у нас сегодня великая киноиндустрия. Если с Италией, Францией, Германией (про Америку я вообще молчу) — у нас ее нет.

А зритель есть. И потребности его удовлетворять некому.

Мы же не говорим, есть ли в России фильмы и режиссеры. Они есть, но их можно пересчитать по пальцам. А кинематографа, киноиндустрии у нас нет. Студии есть, Министерство культуры есть, а кино нет. Нужно полностью менять структуру, всю экономику.

В свое время, в начале 90-х, можно было приватизировать студии. Но тогда Союз кинематографистов инициировал указ об особом статусе объектов кинематографа и культуры. В результате через десять лет, когда пришли американцы и в конференц-зале комбината «Известий» открыли первый в России частный кинотеатр «Кодак-Киномир», мы схватились за голову: «Как же так! У нас нет ни одного нормального кинотеатра!»

А кто воспрепятствовал появлению частных кинотеатров в 1993 году? Союз кинематографистов Российской Федерации. В результате на сегодня мы имеем примерно сто пятьдесят частных кинотеатров и ни одного качественного государственного. Но если бы в 1993 году был подписан указ о приватизации кинотеатров, точно так же, как о приватизации фабрик, заводов и пароходов, мы бы сейчас имели не 150, а 1500 качественных кинотеатров, и «Кодак» был бы не первым, а топтался бы вместе со всеми в конкурентной борьбе.

Ни в одной стране мира практически нет государственных кинотеатров. Кинематографисты прекрасно знали, что нужно создавать частные сети, но они не дали никому такой возможности.

А сейчас прокатная инфраструктура возникает с огромным трудом. Почти никто не имеет собственных помещений, все залы — арендованные. Это очень

большой риск для инвесторов. Ребята, которые владеют сегодня кинотеатрами — сетями «Каро», «Империя кино», «Парадиз», — совершают подвиг в полном смысле этого слова, потому что рискуют. Не владея зданиями, открывают кинотеатры «Пушкинский», «Ролан», «Стрела» и другие. Но ситуация подвига не может быть нормой.

А наши чиновники опять придумали государственный прокат! Прокат — это бизнес, он не может быть государственным. Бизнес не может развиваться по указке сверху! Ведь даже такие организации, как РАО ЕЭС, реструктурируются...

Нам в свое время не разрешили приватизировать студии. Сейчас создано множество частных монтажных, тонстудий, частных фирм, дающих в аренду свет, кино- и осветительную аппаратуру... И все это вне «Мосфильма», Киностудии Горького, «Ленфильма». Большие студии существуют, как коробки, а за аренду требуют, чтобы их взяли в долю. Это нечестно, неправильно.

Не знаю, перейдут ли все кинообъекты в частные руки. Я не пророк. Знаю только, что государство в честной борьбе никогда не выдержит конкуренции, а в нечестной всегда будет победителем.

Ничего нельзя создать сверху. Сверху можно только разрешить. Есть анекдот: «Чем отличается социализм от капитализма? При социализме надо создавать, а при капитализме не надо мешать».

Кино напоминает приготовление пищи. Вспомните, как в советское время, чтобы принять гостей, нам приходилось совершать подвиги: достать, выбить, схватить дефицит... А сейчас есть деньги — идешь на рынок и покупаешь.

В кино по-прежнему приходится все время что-нибудь добывать. Организовать съемки, достать технику — пока что это подвиг. А должно быть нормой, когда ты приходишь домой, берешь трубочку: «Мне, пожалуйста, два аппарата Arriflex , такое-то количество осветительных приборов...» И еще можно поторговаться насчет скидки за длительный срок пользования. Вот и все. С тех пор как финикийцы изобрели деньги — они единственный эквивалент человеческого труда, таланта, средств производства.

Если бы меня спросили, как сделать так, чтобы наш кинематограф стал конкурентоспособным на фоне мирового кино, я бы ответил, что необходимо:

1. Разрешить приватизацию всех киностудий и кинотеатров мгновенно, независимо кому, без всяких ограничений со стороны государства и рассмотрений на уровне чиновников. По принципам обычного аукциона. С одним условием: объекты не будут перепрофилированы. Есть у тебя деньги на реконструкцию или нет, меня это не касается. Через два года все должно работать. Если ты перепродаешь, меня это тоже не касается. Важно, чтобы будущий владелец соблюдал те же условия.

2. На базе ВГИКа создать киношколу и приглашать в нее лучших западных кинематографистов, оборудовав ее по последнему слову техники. Поощрять создание частных киношкол: если люди хотят платить деньги за обучение, пусть платят, не важно кому. Если киношколу открывают шарлатаны, у них будет один выпуск, больше никто к ним не придет.

3. Запретить господдержку по тем критериям, по каким она осуществляется сегодня. Разрешить только пять фильмов по разделу «феномены национального кино» и пять фильмов в год идеологических. Огромную часть средств выделить на дебюты, на неигровое кино, на анимацию.

Все, больше ничего не нужно. И через пять лет мы имели бы кинематограф, успешно конкурирующий если не с американским, то с европейским. Потенциал у нас есть. Мы не знаем, в каком городе нашей страны уже родился Гайдай или Тарковский. И уже вырос. Мы этого не знаем, а они есть. Значит, есть и потенциал.

*Литературная запись Н.Сиривли, М.Безенковой, Н.Колбиной*

# РЕПЕРТУАР

«Конец века»

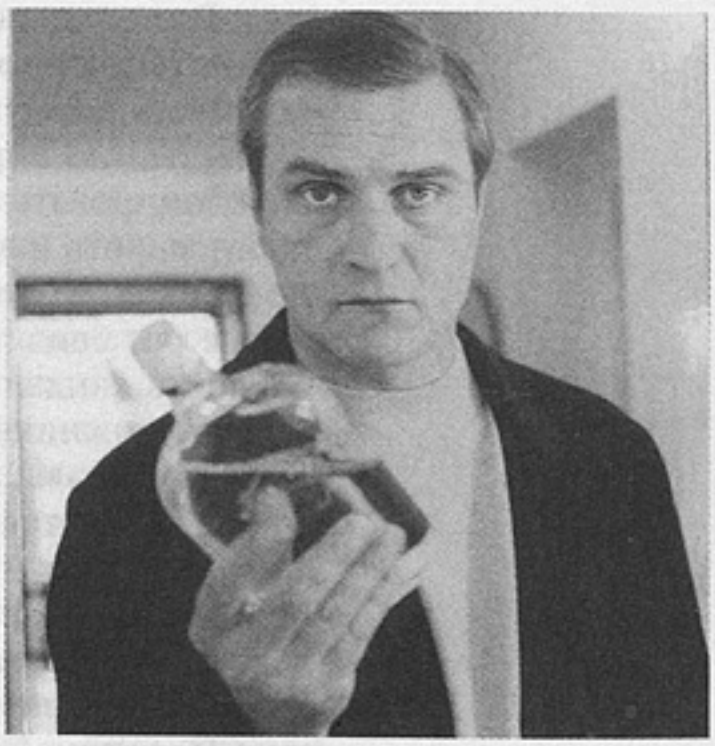
О.СУРКОВА

# Ностальгия? — No pasaran!

Над фильмом К.Лопушанского «Конец века», который мне удалось посмотреть в Сочи, повисла фигура, в лучшем случае, вежливого умолчания... С чем это связано, если фильм предлагает картину болезни, поразившей новое русское общество? Или болезнь так глубоко укоренилась в организме потерпевших, что они предпочитают сохранять, как им кажется, более сносное для жизни, а может быть, даже спасительное неведение?

О чем, собственно, «Конец века»? О переломе столетия, обозначившегося в России подлинной исторической сменой общественного уклада и национального сознания, болезненно или по-своему победоносно переживаемого каждым индивидом. Реакция на фильм Лопушанского, как мне показалось, свидетельствует о том, что полагающие себя победителями не склонны прислушаться к униженным и побежденным. Видимо, действительно произошла в русском обществе «подмена», которая знаменует собою в фильме, по словам диссидента-шестидесятника, оказавшегося ныне у разбитого корыта, тот «дух антихриста», которым пропиталось новое русское общество.

Каждое, даже самое маленькое и незначительное явление так или иначе характеризует породившее его время или может быть вписано в его контекст. При желании и по необходимости. Но явления незначительные все-таки чаще всего неинтересно и неплодотворно рассматривать. Фильм Лопушанского вместе с «Москвой» А.Зельдовича и «Време-



**«Конец века»**

*Автор сценария и режиссер* **К.Лопушанский**
*Операторы* **Н.Покопцев, Е.Гуревич**
*Художники* **В.Юркевич, В.Южаков**
*Композитор* **В.Белинов**
*Звукооператор* **Л.Гавриченко**
*В ролях:* **И.Соколова, С.Свирко, Р.Виктюк, А.Балуев и другие**
«Панорама», Министерство культуры РФ, «Ленфильм»
**Россия**
**2001**

нем танцора» В.Абдрашитова составили для меня некий треугольник, в который полностью вписывается положение новой России, часто очень много о себе мнящей в ситуации, на данный момент, надо надеяться, драматически, а не трагически незавершенной. Былые идеалы попраны — новые не созданы. Ну что ж? Не впервой русским сбрасывать «Пушкина с корабля современности»!

Не знаю, как относятся друг к другу такие разные художники, как Абдрашитов, Зельдович и Лопушанский, скорее всего без чрезмерного взаимопонимания... Но тем не менее их последние работы объединяет главное свойство — учуять в самом существе и по-своему, на разных слоях современного русского общества показать, что «не все благополучно в Датском королевстве»...

Абдрашитов с Миндадзе фиксируют это неблагополучие в поразительно точном драматическом образе якобы победивших низов, проституированных временем. Зельдович жестко констатирует фатальную отчужденность подлинных вершителей нового российского общества от ими же созданных новых ценностных ориентиров. Лопушанский сталкивает в драматическом конфликте безусловно побежденных с победителями, в итоге раздавившими в спешке и без оглядки то живое, что было в прошлом.

Этот драматический конфликт обобщен Лопушанским в личностном и как будто интимном конфликте матери и дочери, оказавшихся в битвах за перестройку — то есть в том числе и за новые ценности — по разные стороны баррикад. После мини-гражданской войны 1993 года мать, по определению дочери, очутилась «на обочине дороги», а она сама замечательно преуспевает в немецкой тележурналистике.

Когда-то Горчаков, герой «Ностальгии» Тарковского, умирал в Италии от одноименной болезни, которую нравственно не мог ни пережить, ни переступить. Не случайно западные журналисты задавали тогда Тарковскому недоуменный вопрос: как же сам-то он собирается остаться, если классифицирует ностальгию как специфически русское заболевание? Вне подробностей того, что реально произошло или могло произойти с Тарковским на Западе, заметим, что этот вопрос его раздражал...

Вершители нового русского общества, в близкой мне интерпретации этой темы у Лопушанского, не желают и не хотят вникать в подлинное своеобразие родной истории и менталитета, никогда не походившего на американский или европейский. Они легко сбивают те кандалы, которые так осложняли ситуацию Горчакова в Италии. Еще в 1913 году И.Бунин говорил, характеризуя на свой лад ситуацию в русской литературе: «Не многое исчезло: совесть, чувство, такт, вера, ум... Растет словесный блуд...» Но оправдано ли снова подобное жертвоприношение (случайное слово опять привело к близкой ассоциации с Тарковским)?

Фильм Лопушанского по сравнению с картиной Тарковского гораздо более общественно определенен. Но он не политизирован до такой степени, чтобы спровоцировать совершенно неоправданное, с моей точки зрения, и проброшенное, хоть и вскользь, но не раз, обвинение, что-де: «Костя, конечно, этого не хотел, но фильм работает на руку Зюганову». Такое заявление очень странно и еще раз свидетельствует о том, с каким все-таки трудом пытаются русские сбросить кандалы былых идеологических штампов, всякий раз определявших место художника в политической расстановке сил. Разве подобное придет в голову кому-то на так называемом Западе?

Что касается новой работы Лопушанского, то она кровоточит болью тех русских, которых, по крайней мере, начиная с декабристов, интересовали лишь подлинно гуманистические ценности. Те самые ценности, что, может быть, далеко не всегда имели прямое отношение к действительности, но ни за что не предавались и были всегда дороже их носителям всяких иных благ. Россия без мечты о Царствии Божием на Земле кажется оскопленной, потерявшей свое странное, более или менее привлекательное для посторонних, но всегда особое лицо.

И Лопушанского в полном соответствии с этой традицией интересуют те обезличенные сегодня россияне, которые, как представляется другим его соотечественникам, недостойны внимания и лишь мешают русскому обществу на равных вписаться в новый «дружеский» (читай: партнерский) круг. Бедные старики, старухи и среднее поколение в потертых шапочках и стареньких пальтишках без копейки денег в дырявых карманах увидены автором с традиционным для русских чувством жалости и стыда, которое я с ним полностью разделяю. Я полагаю отвратительной ту жирную нравственную вседозволенность, которой на данном историческом переломе насквозь пропиталось новое русское об-

щество. Лопушанский никогда не тосковал и не может тосковать о коммунистическом прошлом. Он тоскует о подмене тех идеалов, за которые боролись лучшие люди, готовые принести себя в жертву за их торжество и лучшую, подлинно демократическую жизнь.

«Конец века» объективно констатирует лишь глубокий драматизм данного исторического момента, предлагая устами того же диссидента-шестидесятника искать причину всего случившегося, увы, в нас самих — богоизбранных и богоотвергнутых россиянах, готовых вынести самое страшное и одновременно продаться за полушку. Все это наше, родное, свойственное нам тоже всегда... В разных ситуациях и в разных пропорциях в нас присутствует и то и другое.

Мать и дочь в фильме Лопушанского олицетворяют эту самую общественно взрывоопасную конфронтацию двух моралей, одна из которых предписывает традиционную совестливость и чувство стыда перед униженными и обманутыми, а другая полагает высшим критерием все оправдывающее личное преуспеяние без оглядки: «Морально то, что полезно для меня лично».

Мать и дочь не находили общего языка в «Осенней сонате» Бергмана или в «Принципиальном и жалостливом взгляде» А.Сухочева. Не сравниваю художников, однако эти противоречия и в том и в другом случае носили вневременной, метафизический характер. Непонимание и неприятие разных ценностей, исповедуемых матерью и дочерью в фильме Лопушанского, *исторически* предопределены. Так называемые шестидесятники, к поколению которых принадлежит мать, боролись за социализм «с человеческим лицом» или за человеческое лицо без социализма. Дочь полагает эти ценности глубоко устаревшими, атрибутами прошлого, предлагая его сжечь, чтобы уверенно войти в новую жизнь. Мать не желает и не хочет уступить. Воспоминания, которые ей возвращает гипноз и которые на самом деле для нее дороже всех остальных земных благ, поразительно хороши в нежной, скользящей интонации автора. В том прошлом все роли для таких людей были распределены по-честному и не менялись местами... Это была *их* жизнь — с выпускным балом, первым поцелуем, знаменитыми вечерами в Политехническом, с верой, за которую были готовы потом пострадать: «Дети разных народов, мы мечтою о мире живем»... И детство... С любимой мамочкой и не самой красивой елкой, для которой надо было самим ножницами и клеем состряпать из бумаги убранство... Эта достойная в воспоминаниях бедность детства, освещенного родными неказистыми детскими мордашками и честным покоем взрослых лиц, принадлежащих другому, очень сложному времени, пронизанному не только неоправданными страданиями, но еще и сбереженными подлинными, непреходящими ценностями...

Однако в контексте замысла Лопушанского это, конечно, не просто ностальгические картины детства и молодости, которые традиционно греют зрелость или тем более старость. Это ностальгия об утерянном психофизическом состоянии, которое расслаивало хорошее и плохое, черное и белое, доброе и злое, о том человеческом, без которого воля к победе становится попросту бесчеловечной. И только нежеланием признать сегодня болезненные для нового русского общества нравственные потери, высокомерным нежеланием копаться в том, что мешает заниматься тем самым «делом», к которому призывал когда-то Серебряков, объясняется, на мой взгляд, вялое отношение к фильму.

Я не хочу сказать, что картина Лопушанского безупречна. Отнюдь. Мне не очень нравятся интерьеры клиники и приметы западного образа жизни, что еще раз подтверждает, как трудно снимать «не свое». Вся сюжетная конструкция страдает некоторой умозрительностью. Но совершенно замечательно тревожно и убедительно все, что касается воспоминаний, хотя, с моей точки зрения, есть некоторый перебор цитатных перекличек с Тарковским. Очень хороши обе актрисы. Образ матери уловлен И.Соколовой в доброкачественно убедительной правде поведения и убеждений; дочь в исполнении С.Свирко предстает как героиня, нетипичная для русского экрана, как будто онемеченная даже внешне, несколько тяжеловатая, с замечательной прозрачностью зеленых глаз, порывающая со своим русским прошлым до такой степени трудно, что видится себе во сне смертной Медузой Горгоной...

И Лопушанский отнюдь не судья своим персонажам. Он лишь горячий свидетель того исторического водоворота, в который втянуты ныне его соотечественники.

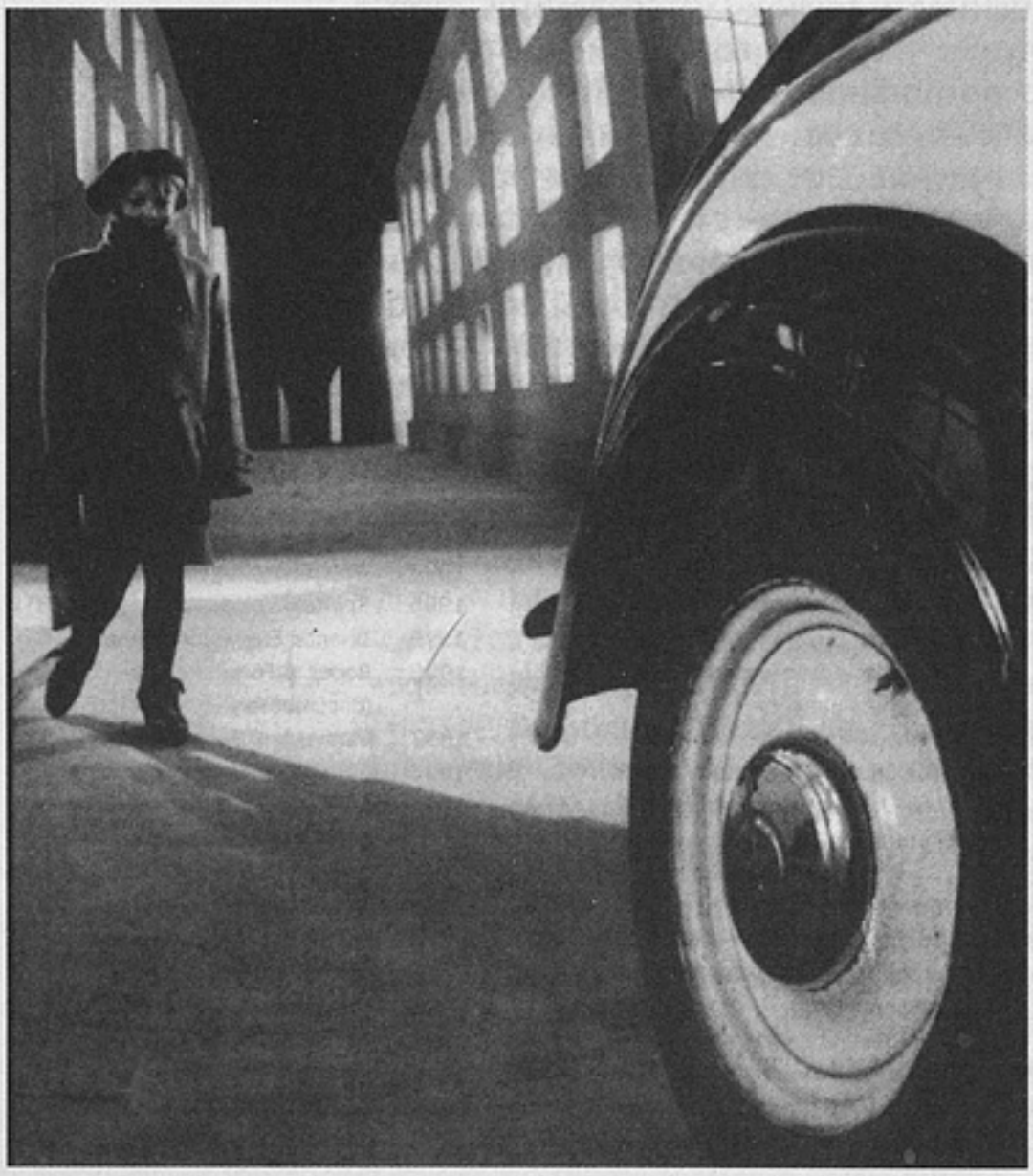
*Амстердам*

А В Т О Р Е Ц Е Н З И Я

О.КОВАЛОВ

# Соединение поэзии и ужаса

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Н.СИРИВЛЯ



**«Темная ночь»**
*Автор сценария* **Н.Скороход при участии О.Ковалова**
*Режиссер* **О.Ковалов**
*Оператор* **Н.Ивасив**
*Композитор* **О.Каравайчук**
*Звукооператор* **М.Полянская**
*В ролях:* **Л.Жаркова, И.Шакунов, С.Кошонин, А.Сергийко, Ю.Беляев**
«Ленфильм» при участии Госфильмофонда РФ, Hubert Bals Fund, Интерньюс, Института «Открытое общество», Администрации Санкт-Петербурга, СТВ
**Россия**
**2001**

**Наталья Сиривля.** Фильм «Темная ночь» производит странное впечатление. Вроде бы перед нами история почти детективная. Герой по имени Имант влюблен в девочку Марту, голова которой забита романтическими бреднями про Нибелунгов, он соблазняет Марту улететь в «Страну Нибелунгов», затаскивает на крышу и убивает, а в это время их преследуют юные сыщики во главе со следователем — отцом Марты...

Ощущение, однако, такое, что это вообще не кино. В традиционном своем варианте, когда есть сюжет и реальные человеческие взаимоотношения, кино, как правило, метонимично. То есть то, что мы *видим* — всего лишь фрагменты, окошечки, вырезанные в некоей воображаемой протяженной реальности, которые мы мысленно соединяем, получая целостное представление о времени, пространстве и прочих характеристиках экранного мира. Эта работа воображения, собственно, и составляет основу эмоциональной вовлеченности зрителя в ход событий. Вертов еще говорил, что главное в кино — не то, что в кадре, а то, что между кадрами, «не ноты, а интервалы».

В «Темной ночи» целостная реальность никак не складывается. Кажется, здесь значимо именно то, что *в кадре*, — тщательно выстроенные пластические композиции, рисунок теней, символические позы и жесты, костюмы и лица, отсылающие к известным реалиям немецкого кино. Связки же *между* кадрами случайны

и почти не несут эстетически значимой информации. Словно бы автор ставит перед собой задачи не синтетические — рассказать историю, погрузить нас в придуманный мир, — но сугубо аналитические — развернуть на экране серию наглядных пособий, иллюстрирующих эстетические коды кино предвоенной Германии. Так и хочется, чтобы автор сам явился перед экраном с указкой и прочел лекцию, объединив любовно снятые им картинки посредством изложения той или иной киноведческой концепции. Но автора нет, а сами по себе картинки эмоционально не заражают.

**Олег Ковалов.** Странная претензия! Искусство Сезанна, Мондриана, Роб-Грийе, Алена Рене да во многом Брессона и Годара программно аналитично и словно бы безэмоционально. Мы в нашем фильме ориентировались на медитативное искусство Востока и в этом отношении пытались сделать авангардный жест, соединить то, что в принципе считается противоположным, — восточную медитативность с... немецким экспрессионизмом, в котором всегда видели искусство экстаза, неистового эмоционального выплеска, выхода за рамки обыденных состояний. Нам хотелось сделать этакий «медитативный экспрессионизм», нечто подобное «обжигающему холоду» или «холодному пламени»...

И, кстати, об эмоциях. Неужели же не видно, что разговор Иманта и Марты в спальне — эпизод вполне трепетный? А то, что герои не рвут страсти в клочья, так это плюс фильму, а не минус.

Кроме того, в картине, на мой взгляд, довольно много смешного.

**Н.Сиривля.** Что, например?

**О.Ковалов.** Смешно, когда одноглазая девица, помощник следователя, при виде вполне благопристойных снимков полураздетой Лизы неожиданно разражается бурными рыданиями, причитая: «В каком мире мы живем!..» Смешно, когда следователь, отечески положив руку на плечо юного детектива, говорит: «Не спеши с выводами, мой мальчик». Я пародировал, в частности, детские фильмы эпохи тоталитаризма. В тоталитарных странах с неизбежностью возникали и будут возникать ленты, где на каких-то заброшенных чердаках мальчики самозабвенно предаются военизированным играм, попутно помогая взрослым вывести на чистую воду преступника, шпиона, «врага народа»... В подобных фильмах набор мальчиков совершенно трафаретный: есть лидер с волевым подбородком, есть рохля, которого воспитывают всем коллективом... Мне интересно было показать модель тоталитарной иерархии на примере детского коллектива. Ведь зло часто рождается из самых, казалось бы, бескорыстных и чистых побуждений, из стремлений... хотя бы слегка подправить, улучшить человеческую природу. Носителями этих стремлений могут быть такие вот чистые, честные, замечательные мальчики. Они у нас своего рода «ангелы истребления», и мы стремились к парадоксальному восприятию фильма — нам нужно было, чтобы зритель сочувствовал беглецам, Иманту и Марте, а не «загонщикам», не тем, кто ведет травлю.

Мне неинтересны фильмы, авторы которых всерьез пытаются разбираться в мутном сознании тиранов. Мне кажется, что фигуры вождей не объясняют феномен тоталитаризма, суть которого проявляется обычно на бытовом уровне. В «Темной ночи», скажем, мальчик стоит на лестнице в позе фюрера, а другой — толстый, вспотевший, со страхом в глазах — взбегает к нему по ступенькам, как собачка к ногам хозяина, который может и приласкать, а может и прибить... Подобная мизансцена обычна для тоталитарного фильма, в котором «простой человек» с трепетом поднимается по ступеням навстречу вождю за какой-нибудь высокой наградой или просто милостивым кивком...

Оружие в руках тиранов, как мы знаем, — те самые «чудо, тайна и авторитет», о которых писал Достоевский в «Легенде о Великом Инквизиторе». Мне казалось интересным проиграть эти мотивы на детском материале. Комиссар, маленький вождь крошечной империи, перед тем как появиться, вещает загробным голосом из тьмы чердака и держит детей в состоянии нервического напряжения, делая вид, что он находится в тех сферах, куда им проникнуть не дано, и знает нечто, что им знать не положено...

**Н.Сиривля.** Признаюсь, мне было смешно только один раз, когда толстый мальчик просыпается, получив условный сигнал (у него над кроватью гремят

привязанные консервные банки, как в «Тимуре и его команде»), быстро встает, одевается и бежит исполнять свой долг. Смешно, потому что в этой сцене есть ритм. Все остальное настолько затянуто, что даже вполне узнаваемые пародийные цитаты не вызывают желания улыбнуться.

Чем объясняется эта мучительная тягучая медленность? Почему, например, сцена, где мать Марты бьется в истерике, длится так долго, что возникает мысль, будто режиссер в этот момент цинично любуется переливами черного шелка у нее на коленях?

**О.Ковалов.** Горе матери здесь неискренне, и мы снимает его как сексуальный оргазм — состояние, более знакомое нашей героине. Мания Марты, нашей девочки, в том, что ей кажется, будто она живет в некоем ненастоящем мире. И самым мучительным знаком этого мира является ее мама, в ней все фальшиво, даже горе, проявление которого здесь аффектированное и показное. Один вид этого должен вызывать у зрителя некую внутреннюю неловкость.

**Н.Сиривля.** А долгие, заторможенные перемещения героев в подвале, бесконечные панорамы по лабораторным сосудам и мокрым развешанным фотографиям? Начинает казаться, что, упиваясь собственным визуальным гурманством, ты вообще забываешь о действии и о зрителе.

**О.Ковалов.** Медленность фильма, мне думается, — твое субъективное ощущение. Картина, где мало кадров, в принципе не может быть медленной, ведь каждый монтажный стык требует переключения внимания и подсознательно будто бы удлиняет фильм. В то время, скажем, как «Веревка» Хичкока, снятая как бы одним планом, кажется невероятно стремительной. И картины Миклоша Янчо, программно состоящие из длинных планов-панорам, кажутся очень короткими... А, например, «Октябрь» Эйзенштейна, раздробленный на сверхкороткие кадрики, по ощущению идет часа три...

Я хотел делать картину «быструю» и «плотную». Скажем, в сценарии были подробно прописаны отношения Иманта и хозяина. Их «достоевская» любовь-ненависть, когда люди не выносят друг друга и расстаться тоже не могут, решалась средствами традиционной кинодраматургии: в одной сцене один штрих, в другой сцене — второй, в третьей — кусок диалога. Однако в фильме суть взаимоотношений героев нам с замечательным оператором Николаем Ивасивом удалось выразить в одном кадре. В начале третьей части есть длинный план подвала, которым я, признаться, горжусь. Имант печатает фотографии, хозяин мешает какой-то порошок, потом видит свое изображение, вырывает его, уходит вглубь, рвет фотографию... И этот кадр, который занимает чуть ли не половину (!) части, кажется, выразил всю линию Иманта и хозяина.

Вообще, когда начинаешь снимать длинными планами, выясняется, что можно все сказать в одной мизансцене. Интересно было одним планом снимать сцену Иманта и Марты в кровати, когда герой уговаривает девочку лететь на Луну. Видно, как возникает психологическое натяжение между актерами — замечательной Ларисой Жарковой и Ильей Шакуновым. Нам с оператором доставляло невероятное наслаждение выстраивать эти сложные, длинные планы — как ни странно, они были сняты именно для того, чтобы сделать действие легким и стремительным.

**Н.Сиривля.** Есть ощутимый контраст в восприятии хроникальных кадров, включенных в картину, и собственно игровых кусков. Когда на экране хроника — все живое пульсирует, дышит. Все эти жующие, танцующие, бегущие куда-то люди интересны, поскольку включены в спонтанный и непрерывно длящийся поток бытия. В игровых эпизодах, где под контролем каждый миллиметр изображения, возникает ощущение вакуума, полной статики. Картинка выглядит абсолютно самодостаточной, не отсылающей ни к чему кроме себя. Это запланированный эффект или просто «так получилось»?

**О.Ковалов.** Мне, признаться, включение в фильм хроники казалось банальностью. Но на этом настоял продюсер Владимир Сергеев, который сумел убедить меня, что хроника придаст картине объем. Но, в принципе, хроники как таковой в фильме как бы и нет: все якобы хроникальные кадры сделаны нашими руками. Мы укрупняли детали, меняли скорость движения, соединяли куски разных планов в один, как будто снятый при помощи панорамы.

В этих эпизодах мне хотелось показать победу неистребимо живого над

мертвым, в чем, мне кажется, антифашистский фермент картины. Мы использовали кадры, в которых граждане нацистской страны отправляют государственные ритуалы, скажем, в назначенный день недели на городских площадях под звуки духового оркестра поедают так называемую «народную похлебку». Вокруг котлов с этим варевом вроде бы должно осуществляться единение всех слоев нации — рабочих, солдат, чиновников, домохозяек. Но на дальних планах видно, что люди едят эту выглядящую предельно неаппетитно гадость, буквально запихивая ее в себя ложками. Мы «создали» долгую панораму по этим тоскливым лицам, отнюдь не охваченным ликованием, — по сути дела, в кинохронике такого плана формально не существует.

Или я, например, нашел кадр, где люди тянут руки в фашистском приветствии, но вождь так долго не появляется, что женские руки, устав, начинают опираться на мужские, поглаживая их. Мы этот кадр опять-таки распечатали, и женская рука у нас движется на экране, как лебедь, совершенно убивая смысл ритуального жеста. Живое властно берет свое, одерживая верх над мертвым ритуалом.

В начале фильма есть эпизод встречи Нового года в нацистской Германии. Это снято почти как официозная хроника, открывающая киножурналы, где, как правило, Гитлер прилетает на самолете, спускается с небес, наподобие некоего нового мессии. Здесь же приземляется самолет с Санта-Клаусом, который читает по бумажке приветствие детям из приюта, раздает через какой-то проволочный вольер подарки, сзади него шествуют ухмыляющиеся телохранители в фуражках. Если бы здесь прилетал, скажем, Гитлер, это не было бы так смешно и образно.

В литературе я люблю метод Джойса, когда в описании каждой пылинки кроется масса культурных, религиозных, социальных ассоциаций. Фильм «Сергей Эйзенштейн. Автобиография» был сделан по методу Джойса. «Темная ночь» — тоже джойсовская картина. Поначалу я хотел сделать ее более вульгарной — с саспенсом, эротикой. Она и запускалась как триллер по мотивам «Лолиты»... Но, как ни странно, чем больше было в картине саспенса, тем менее интересной и более банальной она становилась. Из фильма стремительно уходил смысл.

Мы снимали даже полицейских, которые лезут на крышу спасать Марту. Кадр красивый, и ради красоты мы не хотели от него отказываться. Но тут в аппарате возник «салат» — видимо, даже пленка взбунтовалась против такого решения. Долго думал, переснимать, не переснимать?.. Однако когда мы попросту смонтировали — Марта с Имантом на крыше, а внизу мать Марты взывает к ним, словно из некоего каменного ущелья, — получилось просто, страшно и выразительно.

Точно так же, как ни странно, отскакивала всякая эротика от этой картины. Мы сняли длинную эротическую сцену Иманта с девушкой Лизой. Но опять получалось какое-то общее место, и мы, дескать, как люди. И всякая попытка искусственно взбодрить фильм, привнести в него элементы реального, а не стилизованного кича приводила здесь к подобному общему месту, сделанному словно для галочки.

**Н.Сиривля.** Правильно ли я поняла: хроника в картине выполняет функции жизни, а стилизованный кич — это пространство искусства, пространство мечты, где торжествуют всякого рода героические химеры? Не случайно мысль об убийстве зарождается в фотоателье, где на стенах висят «платья Брунгильды», словно позаимствованные из «Нибелунгов» Фрица Ланга. Жених Лизы поражает хозяина копьем Зигфрида, Имант соблазняет Марту рассказами о романтической «Стране Нибелунгов», которая находится на обратной стороне Луны.

И когда в финале ты встык монтируешь лезвие занесенного над Мартой ножа (смерть — единственный реальный путь в «Страну Нибелунгов») и кадры стреляющих зенитных орудий, а потом идет хроника разрушенного Берлина, озвученная песней «Лили Марлен», напрашивается вывод, что именно этот сказочный, безумный порыв, стремление сбежать от пошлой действительности и ведет к мировой катастрофе.

**О.Ковалов.** Не совсем так. Если идти по фабуле фильма, то нужно понимать,

что действие происходит году в 1930—1932-м, примерно тогда, когда Ланг снимал «М». И язык стилизован под немецкие фильмы тех лет с их, кстати, очень длинными планами. А нацистская хроника — это то «светлое будущее», от которого хочет убежать герой Имант. Фашизма на дворе еще нет, но он надвигается, и от этого кошмара герой хочет спасти девочку. Он хочет бежать из реальности. А то, что он говорит про Нибелунгов, — сказка, которая ей понятна и которая может ее увлечь. Ясно, что сам он в нее не верит.

Тут самое поразительное, что девочка мучается комплексом ненастоящего мира, но Имант предлагает ей точно такой же искусственный миф, абсолютно недостижимый. Трагизм в том, что единственно настоящее, что он может ей предложить, — это выход в смерть. Во всех вариантах сценария девочка у нас спасалась. Но фильм — такой, каким он складывался, — вел действие к иной развязке...

Антифашист Имант вынужден действовать фашистскими методами, чтобы спасти девочку от фашизма. Это обвинение времени, а не героям. В «Преступлении и наказании» Достоевский издевался над «прогрессивной молодежью», все преступления объясняющей тем, что, мол, «среда заела». Но, честно говоря, текст романа противоречит такой позиции автора. Если раскольниковская теория носится в воздухе, излагается студентами в пивных, то перед нами, собственно, и есть та среда, в которой зреет «убийство по совести». Раскольников — хороший человек с добрыми порывами, но его действительно «заела среда». Нашего героя тоже «среда заела».

**Н.Сиривля.** Имант появляется в фильме с монологом о том, что его преследует некий внутренний голос, беспрестанно твердящий: «Убей!» То есть перед нами типичный герой немецкого экспрессионизма, который, если верить Кракауэру, выплеснул на экран все те коллективные комплексы, которые впоследствии подтолкнули страну к фашизму. У тебя же Имант — единственный положительный герой, то есть для тебя частный человек, пусть и обремененный разного рода асоциальными склонностями, единственный, кто способен противостоять тотальному коллективизму и тупому восторгу толпы?

**О.Ковалов.** В общем, да. Монолог в начале — обманка. Это прямая пародия на финал фильма «М», где, как ты помнишь, герой Петера Лорре говорит на суде буквально то же: «Меня преследует чей-то голос: «Убей, убей!..» Не могу слышать голоса...» Я навязал сценаристке этот ход, чтобы наш фильм начинался там, где заканчивается фильм Ланга. Я хотел опровергнуть и разрушить привычную логику, показать, что дело в чем-то другом. Поскольку ведь это абсурдный ход, когда убийца появляется на экране и сразу заявляет, что он убийца. Я хотел, наоборот, идти в какую-то другую сторону, и похожим на героя Ланга мы сделали не Иманта, а хозяина, который точно такой же ничтожный и маленький человек...

Мир фильма неоднозначен. В нем на всех «этажах» перемешаны живое и мертвечина, насилие и боль, романтические порывы и страсть к разрушению... Кажется, все нормальное превращается в тлен в этой гибельной, иррациональной среде, хотя персонально никто, по сути, не виноват.

**Н.Сиривля.** Мне очень понравился план, снятый в картонном городе, где в витрине прекрасная девушка-манекен крутит педали и точит громадный нож. Но возникает вопрос: почему ты не снял в этой стилистике всю картину? Мне кажется, если бы действие целиком происходило в условной, искусственной декорации, впечатление было бы более целостным.

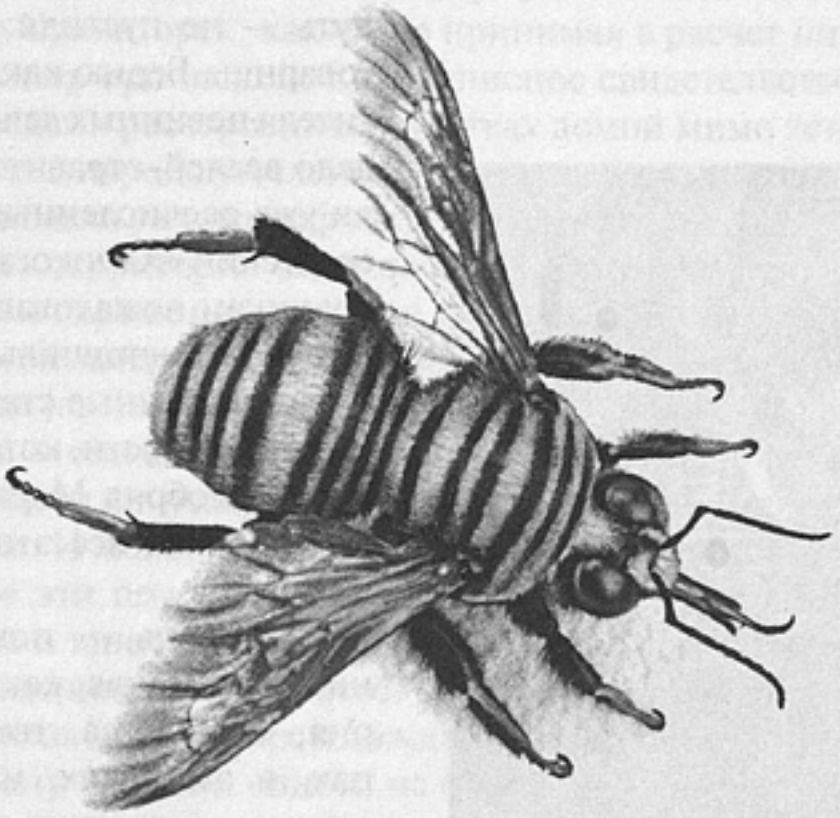
**О.Ковалов.** Я не люблю картины, сделанные на одном приеме. Это безумно скучно. И потом я хотел говорить на языке эпохи. А парадоксальное соединение натуры с павильоном как раз и было характерно для кинематографа начала 30-х годов. В том же фильме «М» есть и живые кусты, и улица, выстроенная в павильоне. И сочетание того и другого дает резкое остранение, резкое своеобразие материала.

Кроме того, я ставил и другую задачу. Мне хотелось постепенно «русифицировать» картину. Она начинается как немецкая, но постепенно становится все более советской. Скажем, снимая кабинет следователя, я имел в виду послереволюционные интерьеры дворцов Петербурга, когда большевики занимали самые роскошные помещения, перегораживали их фанерными стенами, стави-

ли канцелярские столы и стулья... И мы это все сохранили, нагло сняв советскую люстру 50-х годов, советский паркет елочкой, драный советский стол, перьевые ручки, которые странно смотрятся среди этой роскоши. А когда входит одноглазая помощница следователя прямо из «Гибели богов», уже совершенно непонятно, то ли это Германия, то ли Советский Союз.

Фильм называется «Темная ночь» — это отсылка к знаменитой песне Бернеса. Но вместо нее за кадром звучит «Лили Марлен», впервые гениально исполненная Еленой Камбуровой на русском языке, — песня того же ряда, времен войны. Но музыка Богословского, написавшего «Темную ночь», тоже есть в фильме, и советское «Танго соловья» характеризует как раз нацистскую Германию. Мне хотелось выстроить достаточно тонкую игру отражений, избегая однозначных, клишированных приемов.

Знаешь, как вообще возник замысел этого фильма? В свое время я хотел снять осовремененную версию «Лолиты» и даже получил подобную заявку. Действие будущего фильма должно было происходить на телестудии, там были и двенадцатилетняя прелестница, и серия нераскрытых убийств, и загадочная кассета с немецкой хроникой. Я в принципе готов был это снимать, но... прочел пьесу Н.Скороход «Ля бемоль» и понял, что ей присущ крайне своеобразный тип драматургического мышления. В пьесе были замкнутое помещение, белый рояль, уродливая девочка-горбунья с огромными ушами, гувернантка, которая, давая уроки музыки, била ее по пальцам, так что кровь текла по клавишам. В пьесе был Петербург начала века, два зловещих мужика, то ли полотеры, то ли слуги, вдруг заговаривали по-немецки, как оккупанты. А в конце начиналась первая мировая война. Во всем этом было то самое сращение поэзии и ужаса, которое мы и попытались потом реализовать в фильме «Темная ночь».



*Barcode Wasp*

art. lebedev

Смотрите на экранах! | Студия Артемия Лебедева

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

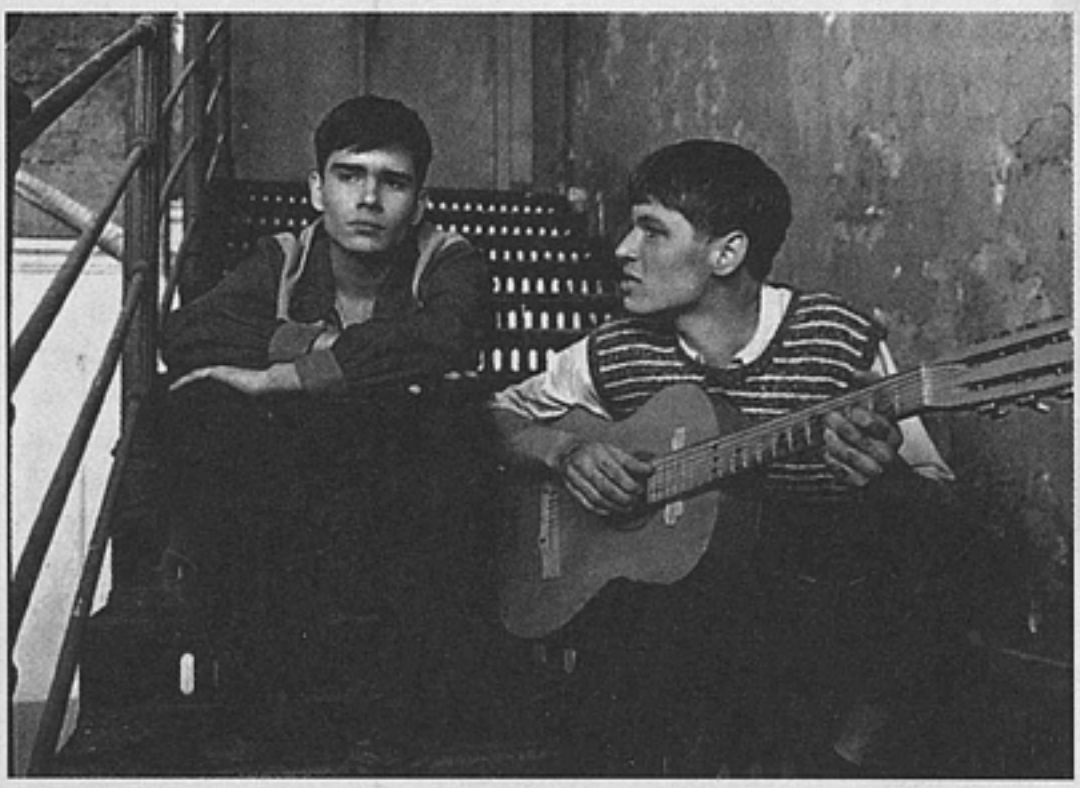
МИРОН ЧЕРНЕНКО

# В бытовом измерении

Не так давно в какой-то унылой телевизионной дискуссии один из историков обронил фразу, на которую, кажется, и сам не обратил внимания, не говоря о прочих присутствующих: «На самом деле реальная революция случилась в 53-м, только ее никто не заметил...» Историк был по-своему прав, хотя отсчет послесталинской России принято вести с события спектакулярного, сенсационного, всемирно-исторического, как говорится, свершившегося тремя годами позже. Еще бы, XX съезд, доклад Хрущева, культ личности и его преодоление... «И примкнувший к ним Шепилов» ...

А в 53-м... Ну, умер товарищ Сталин; ну, хотели по-хорошему, всем классом проводить в последний путь — не пустили; ну, расстреляли товарища Берию как шпиона и совратителя невинных девиц; ну, прикрыли дело врачей-отравителей; ну, отменили уже расчисленный по минуточкам советский «Холокост»; амнистию уголовникам пожаловали; ну, появились какие-то застенчивые и невесть кому адресованные статьи в «Правде» о культе личности, который, оказывается, не одобрял Маркс, а уж Ленин и подавно... И все это только лишь за полгода.

А жизнь — повседневная, будничная — текла, как и раньше. История, как всегда, творилась в столицах, в эмпиреях, или, как говорил один из тогдашних современников, в «имперях» — вниз, к народу, к населению не опускаясь. Народ же, вопреки всем и всяческим идеологемам, по-прежнему струившимся из репродукторов и со страниц бесчисленных «правд» (напомню родившимся позже, что телевидение еще только начиналось), жил как жил, не замечая, не слыша, не видя, не обращая внимания на мелкие и ничтожные с виду происшествия, как бы не связанные между собой.



**«101-й километр»**
*Автор сценария и режиссер* **Л.Марягин**
*Оператор* **Ю.Невский**
*Художник* **М.Нижинский**
*Звукооператор Р.Собинов*
*В ролях:* **П.Федоров, О.Жуков, Л.Шатило, Е.Косырев, Г.Сотникова, О.Литвинова, С.Каплунов, Д.Кравцов и другие**
«Жанр» («Мосфильм» ), Министерство культуры РФ
**Россия**
**2001**

А между тем в обыденной этой жизни происходила незаметная революция, последствия которой стали очевидными много позже начала 50-х. Пожалуй, лишь сегодня мы начинаем осознавать, что к чему. На протяжении 80—90-х годов появилось по меньшей мере полдесятка фильмов о зиме и лете 53-го: «Холодное лето пятьдесят третьего...» Александра Прошкина, «Похороны Сталина» Евгения Евтушенко, «Путешествие товарища Сталина в Африку» Ираклия Квирикадзе, «Железный занавес» Саввы Кулиша, «Барак» Валерия Огородникова, «Хрусталев, машину!» Алексея Германа, теперь вот — «101-й километр» Леонида Марягина.

Разумеется, я не сравниваю эти фильмы ни в плане жанровом, ни в плане иерархическом. Замечу лишь, что они нескрываемо, а порой и просто вызывающе автобиографичны; авторы их, за редким исключением, — последние очевидцы событий. Пройдет еще несколько лет, и те, кто придет за ними, уже не смогут извлечь этот мир из собственного сознания и подсознания.

Героя «101-го километра» зовут Леня, и, судя по всему, его родители тоже выступают под именами подлинными — отца и матери режиссера. Дотошно и натуралистически самодостаточно выстраивается в фильме вся нехитрая декорация российской обыденной жизни в ста одном километре от Москвы. И на затрапезной, узнаваемой сцене провинциального пространства и времени разворачивается драма великого исторического слома.

В самом деле, еще не успели остыть новые мощи в мавзолее, а уже старшеклассник Леня бросает в лицо вербующему его гэбисту, что не Павлик он Морозов и доносить на родного отца не станет, а верноподданное сочинение в прошлом году он сочинил, потому что так полагается, не более того. Одноклассник героя на уроке литературы вдруг начинает сомневаться в чем-то политически банальном и никаким сомнениям не подлежащем... Знакомый рецидивист, пахан городка на сто первом километре от столицы, в котором не то чтобы угадывается, просто просвечивает Орехово-Зуево, ничтоже сумняшеся вслух называет почившего вождя Иоськой... А ссыльный литератор, отец старшеклассника Лени, объясняет первенцу, что бежать ему надо с этого километра к черту на рога, в Донецк, в Краматорск, как-то не принимая в расчет ни паспорт с не отмененной до сих пор пропиской, ни приписное свидетельство в военкомате... А тот же Леня бредет в расстроенных чувствах домой мимо теток на лавочках и всего пролетарского народонаселения, держа на виду пистолет системы «Вальтер» , если не ошибаюсь, в идентификации давней трофейной модели... И вообще население этой территории ведет себя так, будто советская власть и родная коммунистическая партия находятся не в сотне километров отсюда, а за семью морями в той самой Америке, радиопередачи из которой, судя по всему, тайно слушают по ночам и в этом городишке...

За всем этим — внимательное, подробное, въедливое описание быта, обыденности, антропологии повседневной жизни русской провинции первой половины 50-х годов. И можно только поражаться зрительной памяти режиссера, носившего в себе эти подробности, эту давно сложившуюся в целое мозаику своего отрочества и юности. Разумеется, художественная организация личных воспоминаний наверняка имела место. При этом Марягин живописует провинциальный быт эпохи без тени брезгливого этнографизма по отношению к чуждому экзотическому племени одного из островков архипелага ГУЛАГ. Напротив, он видит все это изнутри, на уровне мирного и даже застенчивого диалога этой реальности с одним из тех, кто в ней родился, в ней укоренен, из нее ищет выход...

Надо сказать, что картина эта для Марягина глубоко не случайна. Не только потому, что прозрачно автобиографична. Весь марягинский кинематограф, за небольшим исключением (я имею в виду две политические ленты перестроечных лет — «Враг народа Бухарин» и особенно «Троцкий» , поставленные словно другим режиссером, да простит меня Леонид Георгиевич, это не в обиду сказано, это всего лишь констатация), прописан именно в этом социально-психологическом регионе — в русской провинции двух последующих за 1953 годом десятилетий. И вне зависимости от того, насколько духоподъемны были сюжеты его фильмов, движущийся фон их, среда обитания героев, сама материя бытия были родом из этих же мест, не слишком изменившихся за минувшие годы.

Марягинские ленты, когда их смотришь по одиночке, как-то не складываются в целостность, в кинематограф, в биографию. Нет, Марягина критика не ругала, большей частью даже хвалила, но скорее за отдельные, идейно-тематические габариты: вот это про рабочий класс, молодец, а это на морально-этическую тему, очень хорошо, а это про тружеников воздушных трасс, просто прекрасно... Так что режиссеру, в общем, повезло родиться в кинематографе вовремя: начни он работать на пять лет раньше, его картины прошли бы по разряду «бескрылого бытописательства» чего-то там «приземленного» (была такая терминология, это я опять для тех, кому выпало великое благо позднего рождения, говоря словами Гельмута Коля). Но в 70-е годы советское кино комсомольской романтикой уже объелось, идеологический организм настоятельно требовал реализма. Особенно на телевидении, которым Марягин, в отличие от многих своих коллег, отнюдь не брезговал, понимая, что натуралистическая телевизионная пластика, а точнее сказать, почти полное отсутствие какой-либо пластики как нельзя лучше придется впору его темпераменту, его зоркости, его чуткости к великому множеству цветовых оттенков серости, из которых складывался цвет повседневной жизни провинциальной России.

Так что, говоря самую малость высокопарно, Марягин был внутренне готов к живописанию той «хмурой весны» и «хмурого лета» 53-го года, которые он носил в своей памяти, не расплескивая, не разменивая в течение всей своей режиссерской жизни и уж наверняка в последние полтора десятка лет, когда памяти этой уже можно было позволить выйти на поверхность, проявиться на экране. Он ждал своего часа.

И не так уж он прост, этот марягинский реализм. Хотя, видит Бог, я все-таки не поклонник кичеватых визуальных цитат из «Книги о вкусной и здоровой пище» , заменявшей в ту пору и Священное Писание, и просто утопию в ее соблазнительно гастрономическом образе. После войны страна еще долго голодала. Теоретически я улавливаю смысл и задачу этих вкраплений, но на метафору для современников они все же не тянут, а молодым (см. выше о благе позднего рождения) они, я полагаю, просто непонятны.

Однако не будем судить Марягина строго. В какой-то момент режиссерское чутье просто подсказало ему необходимость экстравагантного цветового пятна, контрастирующего с его привычно жизнеподобной цветовой гаммой. Ведь главное, что отличает картину Марягина от других вышеперечисленных лент о 53-м, где действие разворачивается в ситуациях более драматических, если не сказать трагических, — бестрагичность, будничность зла, рассеянная в атмосфере, микрособытиях, малозаметных бытовых казусах. Из них-то и складывается жизнь страшная, безжалостная, безысходная, втягивающая героя в круговорот, из которого нет иного выхода, кроме бегства... Естественно, режиссеру захотелось все это чем-то расцветить. Хотя бы через полстолетия, сегодня... Имеет право...

**P.S.** Не знаю, когда Марягин покинул свое Орехово-Зуево. Хотелось бы, чтобы он прожил там еще хотя бы годика четыре. Какой красоты могла бы быть следующая лента о 101-м километре, куда перед Всемирным фестивалем молодежи и студентов выслали из столицы сотни и сотни гулящих девиц. С марягинской-то памятью и марягинской зоркостью...

А? Леонид Георгиевич?

ВИКТОР МАТИЗЕН



# Перл симметрии

Если противозаконное действие влечет законное противодействие той же силы, мир устроен по справедливости.
Третий закон Ньютона в юридической форме

В отличие от «Титаника» и «Спасения рядового Райана», на которые явно равнялись Джерри Брукхаймер (продюсер) и Майкл Бэй (режиссер), название их товара обманчиво — по композиции и по смыслу больше подошло бы нечто вроде «Два друга и боевая подруга» . Идешь на историко-военный фильм — попадаешь на мелодраму с военно-историческим фоном, который, довершая разочарование, появляется лишь во второй трети ленты. Начало отодвинуто в 20-е годы: два мальчика мечтают стать летчиками и безуспешно пытаются взлететь на каком-то заскорузлом самолете. Ничего банальнее и дежурнее нельзя и придумать — кажется, что сценаристу Рэндаллу Уоллесу была до такой степени скучна заданная ему режиссером и продюсером работа, что он просто отделался от нее, нагромоздив штамп на штамп.

После скачка во времени мы встречаемся с Рейфом (Бен Эффлек) и Дэнни (Джош Хартнетт) в 1940 или 1941 году, если судить по тому, что Франция уже капитулировала и идет воздушная битва за Англию. К этому моменту друзья окончили летное училище и перед зачислением в армию проходят очередную медкомиссию. При осмотре Рейф уговаривает медсестричку Эвелин (Кейт Бекинсейл) закрыть глаза на то, что он плохо видит (как он миновал предыдущие комиссии, неясно), вскоре обручается с ней и тут же отправляется добровольцем помогать англичанам сражаться с немцами. Между тем Дэнни и Эвелин посылают служить на военную базу Пёрл-Харбор на Гавайских островах, куда через некоторое время приходит известие о гибе-

**«Пёрл-Харбор»** ***(Pearl Harbor)***
*Автор сценария* **Рэндалл Уоллес**
*Режиссер* **Майкл Бэй**
*Оператор* **Джон Шварцман**
*Художник* **Найджел Фелпс**
*Композиторы* **Фейт Хилл, Стив Яблонски, Джеймс С.Левайн**
*В ролях:* **Бен Эффлек, Джош Хартнетт, Кейт Бекинсейл, Джон Войт, Алек Болдуин и другие**
Jerry Bruckheimer Films, Touchstone Pictures
**США**
**2001**

ли Рейфа. У зрителя, своими глазами видевшего, как самолет с Рейфом врезается в воду, не может быть сомнений в истинности этого сообщения, но у зрителя, мало-мальски знакомого с Голливудом, не должно быть сомнений в обратном, поскольку в таком блокбастере главного героя ну никак не могут убить в первой трети ленты, не говоря уже о том, что Бен Эффлек черта с два согласился бы исчезнуть с экрана через полчаса после появления на нем. Дальнейшее ясно: Дэнни и Эвелин, не подозревающие о том, что они персонажи голливудского кино, утешают друг друга и сближаются до того, что становятся любовниками. Это еще можно было бы стерпеть, если бы не интимные сцены, неуместные по множеству причин: и ввиду присутствия смерти, и потому, что после «Интима» Патриса Шеро гламурчики на экране воспринимаются как пошлость в квадрате, и потому, что никак не складываются с предшествовавшей стилизацией под американские 40-е, а в России непристойные особо, поскольку ассоциируются с известным анекдотом («И вот я ... ее и плачу, плачу и ...»). В самый гламурный кайф, естественно, появляется Рейф, который до тех пор не мог дать о себе знать (чудом выплыв, он оказался на оккупированной французской территории). Мотив с мнимым погибшим, невеста-жена которого, пережив его смерть, сходится с другим, так же архетипичен, как обратный ему первичный мотив Пенелопы, вопреки всему дождавшейся Одиссея, и встречался в кино не менее часто — хотя бы в недавнем «Изгое» , где Том Хэнкс точно так же выплывал после авиакрушения и, вернувшись домой после нескольких лет, проведенных на необитаемом острове, обнаруживал свою невесту замужем. Но у Земекиса ситуация была обрисована довольно тонко, тогда как в «Пёрл-Харборе» она настолько ходульна, что даже вызывает в памяти «Романс о влюбленных» Кончаловского, хотя у нашего режиссера, в отличие от американского, ходульность была программной. Не исключено, что заставить зрителей забыть о трафаретности ситуаций могли бы актеры, но ни Эффлек, ни Хартнетт, ни Бекинсейл не продемонстрировали в своих ролях ничего сверхобычного.

Вернувшийся покойник, не слушая оправданий, обвиняет Дэнни и Эвелин в предательстве и кидается на друга с кулаками. Логически и психологически это обосновано очень плохо, но обусловлено, так сказать, метапсихологически — столь пошлый с кинематографической точки зрения роман пощечины уж точно заслуживал. Впрочем, дружба, как и следовало ожидать, восстанавливается в бою, когда японцы обрушиваются на Пёрл-Харбор, и еще больше крепнет во время знаменитого «рейда Дулитла» , когда американские летчики совершают ответный налет на Японию. Кто из двух товарищей из него не вернулся, от кого была беременна Эвелин и за кого в конце концов вышла замуж — задачка из тех, про которые Шерлок Холмс в исполнении Василия Ливанова говорил: «Элементарно, Ватсон!»

Теперь можно с облегчением вырезать из трехчасовой картины лишнюю львиную долю, то есть любовную линию, и обратиться к «мокрому» военно-морскому остатку, представляющему собой повествование в жанре «исторической реконструкции»[1], который в нашем кино развил Юрий Озеров. Как и в «Освобождении», действие «Пёрл-Харбора» скачет вверх-вниз, с полей сражений в штабы армий и кабинеты политических руководителей и обратно. Но если советский режиссер снимал с вынужденной оглядкой на Главного зрителя, которым в его пору был генсек Брежнев, то Майкл Бэй, как согласно утверждают американские критики, снимает в расчете на интернациональную зрительскую, и в особенности японскую, аудиторию, в угоду которой многое недоговаривает[2]. Что именно, можно заметить и не особо вооруженным глазом. Так, в фильме устами японских персонажей говорится, что Япония вступила в войну с Америкой вынужденно, в ответ на то, что США прекратили поставки нефти в Японию, чем обрекли ее на гибель, однако никто из американцев не говорит о

[1] В документалистике о «реконструкции» обычно говорят тогда, когда участники некоторых событий впоследствии повторяют их перед кинокамерой, играя самих себя, а в юриспруденции бытует термин «следственный эксперимент» .

[2] Тот же упрек высказывался и в связи с по-своему уникальным американо-японским фильмом о Пёрл-Харборе «Тора! Тора! Тора!» (1970, «Оскар» за спецэффекты), где каждая из сторон реконструировала и интерпретировала события со своей точки зрения.

том, что нефтяное эмбарго было введено раньше, в ответ на японское вторжение в Китай (1937 год), а в 1941 году было наложено полное эмбарго в ответ на образование итало-германо-японского альянса (1940 год) и агрессию в южном (французском) Индокитае (1941 год). При этом опущен известный исторический эпизод, когда госсекретарь США, прочтя врученную ему японским послом (через несколько часов после нападения на Гавайи) ноту императорского правительства, сказал, что более бесстыдного документа он в жизни своей не видел. Никак не обсуждается и то, что нападение на американский флот в Пёрл-Харборе по существу было несимметричной, то есть военной реакцией на политический шаг, а по форме — вполне бандитской акцией, подготовка к которой началась до объявления войны. Главный разработчик этой в тактическом отношении блестящей, а в стратегическом смысле весьма сомнительной операции адмирал Исороку Ямамото представлен в картине ценителем мира (когда подчиненный называет его гением, он возражает: «Гений нашел бы способ предотвратить войну») и старым мудрецом (который после успеха затеи пророчески говорит: «Боюсь, что мы всего лишь разбудили спящего великана»), хотя реальные организаторы пёрл-харборской атаки были уверены, что разгром базы выкинет американцев из тихоокеанского региона (иначе не стоило и ввязываться). В действительности японский блицкриг с Америкой оказался «блицем» только в смысле быстрого провала, как и немецкий с Россией: уже через полгода, после битвы при Мидуэе[3] в начале июня 1942 года, США перешли в контрнаступление. В довершение ко всему авторы фильма дают понять, что американское руководство сознательно игнорировало предупреждения о готовящемся рейде и фактически подставило Пёрл-Харбор под огонь, дабы гарантировать одобрение войны с Японией конгрессом и сенатом. Оставляя в стороне кухонные рассуждения о том, был ли президент Рузвельт настолько циничен (и настолько глуп), чтобы прибегнуть к столь варварскому аргументу в споре с парламентом собственной страны, стоит заметить, что вступление США в войну с Японией было предопределено независимо от Пёрл-Харбора, по той простой причине, что правительство Японии во главе с премьер-министром Тойо Хидэки решило начать войну с США и что американские парламентарии проголосовали бы за войну и в том случае, если бы японцы не напали на готовую к атаке американскую военную базу.

Исторические обстоятельства атаки Пёрл-Харбора таковы. 26 ноября 1941 год японский флот под командованием вице-адмирала Чуичи Нагумо, включавший 6 авианосцев (названия двух заканчивались на «каку» — «Цуйкаку» и «Шокаку») с 360 самолетами, 2 линкора, 3 крейсера и 11 эсминцев, начал скрытое выдвижение в Тихом океане и к утру 7 декабря приблизился к острову Оаху с заливом Пёрл-Харбор (дословно «Жемчужная гавань») на 440 километров с севера, где был дан старт самолетам. Радиосигнал к нападению был подан командующим воздушным нападением Мицуо Фучидой в 7.53 и в расшифрованном виде читается вполне каббалистически: «Тора! Тора! Тора!»[4]. Первая летучая волна из 183 бомбардировщиков, торпедоносцев и истребителей обрушилась на базу в 7.55 утра, вторая — в 8.15. Островной радар заблаговременно засек первую же волну нападавших, но американцы решили, что к ним летит ожидавшееся подкрепление — стая B-17. Наибольшие разрушения были причинены в течение первых тридцати минут — на дно пошли 5 линкоров (в том числе «Аризона» , погибшая с тысячей моряков на борту), а повреждения получили 3 линкора, 3 крейсера, 3 эсминца и множество кораблей поддержки, а также были уничтожены 164 самолета и повреждены 159 (почти все на земле). Через два с небольшим часа все было кончено. 2403 американца были убиты, 1178 — ранены. Японцы потеряли несколько субмарин, несколько десятков самолетов и несколько десятков человек. Рузвельт назвал 7 декабря «Днем позора» , а командование Пёрл-Харбора во главе с адмиралом Киммелем было снято с должностей. Однако чисто материальный ущерб от японского рейда при всей

[3] Об этом сражении Джек Смайт снял фильм «Мидуэй» (1976) с Чарлтоном Хестоном, Генри Фондой, Джеймсом Коберном, Гленном Фордом и Тосиро Мифунэ.

[4] Юдофобам, конспирологам и лингвистам типа академика Фоменко это должно указать на явный жидомасонский след, но по-японски означает «Тигр! Тигр! Тигр!».

его величине не был катастрофичен: уцелели огромные нефтяные резервуары острова и три авианосца, которых в этот момент не было в гавани, а впоследствии вернулись в строй 6 линкоров (кроме расколотой «Аризоны» и перевернувшейся «Оклахомы»).

К сожалению, данных о Пёрл-Харборе в фильме нет, поскольку отсутствуют даже обычные для такого рода лент пояснительные титры — хотя ни американской, ни тем более зарубежной аудитории они не помешали бы. Но — и только здесь наконец можно отдать должное режиссуре Майкла Бэя и 135-миллионному бюджету (третьему по величине в истории Голливуда) — эффект зрительского присутствия при налете возникает. Часть событий имитирована натурно (в картине задействованы ВМС и ВВС США), часть смоделирована на компьютере, так что зритель имеет возможность наблюдать атаку на Пёрл-Харбор с земли, с воды, с самолета и даже с точки зрения падающей бомбы (этот придуманный Бэем трюк поставили ему в заслугу все рецензенты). Особое впечатление производят относительно простые, но четко смонтированные сцены на японском авианосце: распоряжения, отмашки, взлеты, лица японских командиров и головы летчиков с повязками — постановщик не скрывает восхищения восточным «орднунгом», и оно передается в зал. Вероятно, подобное возбуждение испытывал Фрэнсис Коппола, снимая хрестоматийную нынче сцену напалмовой атаки в «Апокалипсисе сегодня» под «Полет валькирий» . По контрасту с японским порядком в американском лагере господствует хаос — люди мечутся по земле, при взрывах взлетают в воздух и сыплются в воду с переворачивающихся кораблей, и только трое белых и один черный знают, что делать, — Рейф и Дэнни под огнем мчатся к уцелевшим самолетам и вырываются в небо, Эвелин в госпитале под бомбежкой организует помощь раненым, а служащий корабельной столовой Дори Миллер (реальный герой Пёрл-Харбора, сыгранный Кубой Гудингом-младшим), впервые взявшись за ручки зенитного пулемета, сбивает два японских аэроплана. Весьма чувствителен — отчасти из-за случайной отсылки к «Курску» — момент, когда моряки, оказавшиеся снаружи тонущего судна, пытаются вскрыть обшивку, чтобы спасти находящихся внутри товарищей: те уже высовывают в прорези руки, когда их поглощает подступившая вода. И только задним числом понимаешь, что это чистый кинотрюк — затопляющая корабль вода никак не может подняться выше уровня моря[5].

Второй военный эпизод, бомбардировочный рейд 18 апреля 1942 года на Японию под командованием Джимми Дулитла (Алек Болдуин), снят с чрезмерным пафосом, но без особых затей: несколько видов с воздуха, несколько общих планов с земли, и все. Предполагалось скрытное выдвижение американского авианосца к Японским островам, старт эскадрильи бомбардировщиков и налет на военные объекты. С самого начала было ясно, что вернуться на авианосец эскадра не сможет — не хватит горючего, и после бомбежки ей придется садиться на китайской территории, а оттуда как-нибудь выбираться домой. Незаметно выдвинуться не удалось, и пилотам пришлось взлететь, не достигнув намеченной точки старта, что влекло за собой аварийную посадку и сводило почти к нулю их шансы уцелеть. На вопрос одного из добровольцев, что делать, если машину собьют, Дулитл (в фильме) отвечает, что лично он, подобно камикадзе[6], постарался бы врезаться в подходящую мишень. К счастью, ему и еще нескольким сорвиголовам удалось отбомбиться и спастись.

---

[5] Вообще говоря, погрешностей против действительности и внутренних несообразностей в картине полно. В Интернете можно найти упоминание о том, что сотрудники мемориального комплекса в Пёрл-Харборе отыскали аж 118 исторических, географических и технических ошибок, отправили их Брукхаймеру и Бэю, но те ничего делать не стали да и вряд ли уже могли что-то исправить. Есть там и презабавный список всякого рода огрехов, неизвестно кем выисканных: не те снаряды, не та форма крейсерского носа, не там находится солнце во время налета, Рейф падает в море ночью, а выныривает утром, крошка на пиджаке Рузвельта от кадра к кадру то появляется, то исчезает и т.п. Но ставить их в счет авторам едва ли стоит — кино снимается не ради фактической правды, а ради пресловутого эффекта присутствия, который может возникнуть и при невзаправдашних обстоятельствах.

[6] Сомнительно, чтобы это слово было известно американцам весной 1942 года, когда их противникам еще не было нужды прибегать к столь крайним мерам.

Характер американской реакции на Пёрл-Харбор чрезвычайно показателен, и остается сожалеть о том, что Рэндалл Уоллес не сумел это толком прописать в сценарии. Американский и английский менталитет, при всех отличиях, имеет важнейшее общее свойство: тому и другому присуще воспринимать поражение как вызов, который требует симметричного ответа[7]. Соответственно, Рузвельт и Черчилль не сглаживали поражения США и Англии, тогда как Гитлер со своим министром пропаганды и Сталин со своим агитпропом в сходных ситуациях действовали противоположным образом. И триумфом принципа симметрии был, конечно, не пижонский по сути, хотя и героический налет Дулитла, а Мидуэй, где американцы, красиво переиграв противника, с минимальными собственными потерями потопили 4 японских авианосца с тяжелым крейсером, уничтожили более 300 самолетов и 3500 японских военнослужащих, включая сотню пилотов первого класса, не говоря уже о возврате долга всем трем японским героям Пёрл-Харбора. А вот президент Трумэн, добивший уже почти лежачую Японию атомными бомбами, причем с гигантскими жертвами среди гражданского населения, поступил совсем не по-американски. В этом смысле авторы фильма, в какой-то мере уравнивая на экране воюющие стороны, ведут себя в соответствии с национальным характером, но когда они противопоставляют свое якобы дрогнувшее после Пёрл-Харбора рузвельтовское правительство своему же крепкому духом президенту (чтобы показать, как крепость духа переходит в стойкость тела, парализованный Рузвельт в исполнении Джона Войта буквально встает на ноги), они грешат не только против действительности, но и против национального характера.

Остается добавить, что политкорректность авторов «Пёрл-Харбора» японские зрители, судя по сборам от проката фильма в Японии, оценили достаточно высоко, а одна токийская компания даже отвалила Кейт Бекинсейл миллион с лишним долларов за съемку в своем рекламном ролике, что в абсолютном измерении раз в шесть больше ее гонорара за фильм, а в относительном (количество долларов за съемочную минуту) — раз в сто. Жаль только, что рекламировался не стиральный порошок (уменьшительное от «порох» ?) под названием «Пёрл-Харбор».

[7] У ряда других народов поведение с противником имеет так называемый «комплиментарный» тип — при виде силы они склонны проявлять слабость, видя слабость — бить еще сильнее. «Симметричный» ответ на сильную угрозу не следует путать с «героизмом отчаяния», свойственным, например, французам.

НИНА ЦЫРКУН

# Я помню, следовательно...

**«Помни»** ***(Memento)***
По новелле Джонатана Нолана Memento mori
*Авторы сценария* **Джонатан и Кристофер Ноланы**
*Режиссер* **Кристофер Нолан**
*Оператор* **Уолли Фистер**
*Художник* **Патти Родеста**
*Композитор* **Дэвид Джулиан**
*В ролях:* **Гай Пирс, Кэрри-Энн Мос, Джо Пантолиано, Стивен Тоболовски, Марк Бун-младший и другие**
I Remember Productions, Newmarket Capital Group, Team Todd
**США**
**2000**

Фильм начинается с установки на прочтение. Дрожащая в чьей-то руке фотография, сделанная «полароидом»: лежащее ничком на окровавленном полу мертвое тело. Пытаешься разглядеть ее получше, но она бледнеет, изображение исчезает, и листок фотобумаги всасывается в зев аппарата, в пустоту. Время пошло назад — в этом направлении будут развиваться события фильма, как бы истощаясь, иссякая, приходя к ничтожности финала. Ибо неожиданный сухой остаток смысла в финале ничтожен в сравнении с накапливаемыми в протяженности фильма ожиданиями. Ничтожен, впрочем, так сказать, в ценностно жанровом раскладе: мы, допустим, предполагали, что нам показывают драму потери памяти, что нам предстоит философировать в глобально метафизическом русле о превратностях Мнемозины, а тут — история про маньяка, серийного убийцу, зациклившегося на букве Г.

А ведь все условия были созданы, чтобы расчистить нам территорию для размышления; не пришлось бы даже смекать, кто убил, кого и за что. В первые три минуты происходит развязка: главный герой, Леонард Шелби, которого с подобающей отрешенностью играет австралиец Гай Пирс (из «Секретов Лос-Анджелеса»), убивает того, за кем охотился, — Джонни Г., человека, как нам сообщают, изнасиловавшего и убившего его, Леонарда, жену. Все остальное — обратное разворачивание временной ленты, вплоть до того самого момента, с которого как бы начинается действие.

Фильм раскручивается назад поэпизодно; каждый новый десятиминутный эпизод отодвигает нас немножко дальше в прошлое (Леонард, к примеру, долго ездит в машине с разбитым стеклом, пока мы наконец

не становимся свидетелями того, как и почему оно разбилось). Прочие персонажи — приятель полицейский Тедди (Джо Пантолиано) и барменша Натали (Кэрри-Энн Мосс) до самого финала не только не проясняют дело, а, напротив, запутывают нас, когда мы пытаемся ухватиться хоть за какую-нибудь надежную подсказку. Оба они, навязчивый приятель и вульгарная, но загадочная красотка, — явные герои триллера, двусмысленные и в то же время шаблонные, «каркасные» жанровые фигуры, придающие картине очертания film noir.

Леонард живет в захудалом мотеле, но ездит в дорогом «Ягуаре» и одет в костюм от модного дизайнера. Режиссер довольно безыскусно изображает его настоящую жизнь черно-белой, а прошлое — насыщенным яркими цветами. Каждое утро Леонард просыпается, ничего не помня о том, что было с ним накануне; после случая с женой (сам он тогда получил удар по голове) он страдает амнезией (той ее разновидностью, которая называется синдромом Корсакова), не забывает он лишь то, что имело место до этого скорбного события, все прочее ускользает из его памяти. Точнее сказать, у Леонарда отсутствует механизм памяти, а какие-то воспоминания все же сохранились. Но вот, к примеру, имя подруги забывает, и каждый раз ему приходится знакомиться с ней заново, а начав с кем-нибудь разговор, он через пару минут теряет его нить. Потому говорит торопясь, захлебываясь словами, одновременно словно извиняясь и главное — пытаясь по возможности удержать логику на доступном его контролю временно́м куске.

Впрочем, есть нестыковки. Леонард не помнит название своего мотеля (в нужный момент достает из кармана предусмотрительно сделанный снимок), зато никогда не ошибается, садясь именно в свою машину, даже если ему — видно, специально для проверки ориентации — предлагают сесть в чужую. И вообще непонятно, откуда у бывшего следователя страховой компании такая тачка. Ну ладно.

Главное, что у него в голове не запечатлеваются происходящие с ним события (как и постигающие его мысли), у него совсем нет памяти, матрицы, на которой печатается путеводная нить жизни, и потому он придумывает себе собственную систему автокодирования и ориентации — татуировки на теле и моментальные снимки «полароидом». Почему болезненную татуировку не заменить записью шариковой ручкой? Ведь информация устаревает, обновляется и свое определенно необходимое время в этом виде надежно прослужит. Но почему-то Леонард регулярно заезжает в салон татуажа и претерпевает процедуру нанесения на тело свежих новостей, так что все оно превращается в один сплошной блокнот, наподобие детской книжки-раскладушки. Правда, он еще таскает с собой пачку листочков с memorabilia, написанных как будто посторонней рукой и обращенных к нему: «Она (речь идет о его знакомой, Натали. — *Н.Ц.*) тоже кого-то потеряла. Она тебе поможет». «Не верь ему. Он лжет. Он тот самый. Убей его» и т.д. Главное послание написано зеркальным способом у него на груди; каждое утро, вставая перед зеркалом, он читает: «Джон Г. изнасиловал и убил твою жену». Леонард занимает позицию человека, которому как бы предписывается, диктуется поведение[1], и сам он таким образом инфантилизуется. Он совсем скукожился как личность, помнит, что был когда-то господином из Сан-Франциско, но кто он теперь? Об этом ему кто-то или что-то должно напоминать. (В новелле Джонатана Нолана, по которой поставлен фильм, Леонард — там его зовут Эрл, — просыпаясь по утрам в психлечебнице, прежде всего утыкался глазами в надпись на потолке: «Это твоя комната. Это палата в больнице. Теперь ты здесь живешь». Человек, лишенный памяти, мало на что годится, он как бы недочеловек. Как опять-таки сказано в новелле: «Не так уж много на свете профессий, где требовалось бы беспамятство. Может быть, проституция. И, конечно, политика».)

Набор действий Леонарда предельно невелик, и все они лаконичны (сел в

[1] В новелле, в замысле которой просматривается идея одновременного существования множественных «я» в рамках отдельной персоны, некий «внутренний голос» сообщает герою: «Тот парень, что дает тебе указания, — это тоже ты, только ранняя версия тебя». В известной терминологии это может быть суперэго, химерически пребывающее в останках личности Леонарда.

машину, поговорил с приятелем, вышел, проснулся, поговорил по телефону, зашел в бар, поговорил с девушкой, стрельнул из пистолета), так что повествование приобретает форму комикса: картинка плюс «облачко» текста.

Итак, беспамятство героя и детская лапидарность комикса, в антураже которого он предстает, придают фильму интонацию инфантильности, с одной стороны, а с другой — лиричности, отрешающей от эпической последовательности «нормального» текста, где время течет плавно и линейно, а события следуют друг за другом, даже если они происходят одновременно, но в разных точках. («То, что видели мои глаза, — писал Борхес, — совершалось одновременно, но в моем описании предстает в последовательности — таков закон языка».) В нарративе фильма этот закон игнорируется; Кристофер Нолан, адекватно экранизируя новеллу своего брата, пускается в языковую игру, в комбинаторику, легко переставляя фрагменты-картинки. Дискретность доминирующих в кадре надписей, подобных интертитрам немого кино, подчиняет себе время, которое уже не течет плавно и линейно, а «монтируется», ветвится, идет вспять, делает виражи и возвращается в свою исходную точку, в свое «ничто», обманывая наши зрительские ожидания и одновременно придавая всей истории абсолютно новый смысл, шоково воздействуя как, прости Господи, эйзенштейновский интеллектуальный «аттракцион»[2].

Накопленные впечатления, которые от повторяемости и единообразия слёживаются в некую смутную массу, встряхиваются и рассыпаются новым мозаичным узором, уводя фильм в совершенно иную модальность прочтения, не ту, которая навязывалась нам с начала картины. Где-то в этом лабиринте потерялся бедный мститель, и его место занял серийный убийца. Механистичность и однообразная повторяемость действий-«картинок», воспринимавшиеся как ритуалистичность «пустого», «беспамятного» поведения, вдруг предстают как свойство умопомрачения, как неотступный бред маньяка, застигнутого нами лишь в один из моментов его неизвестно сколько длящейся охоты за объектами, обозначаемыми им буквой Г.

Леонард справился с отсутствием памяти; ее пополняемый эфемерный запас он научился переносить, записывать на тело, как с компьютера на компьютер. Это была, конечно, «фантомная» память, но она реально функционировала, она верно ему служила. Хотя и действовала наподобие новейшего интернет-червя Red Code, нещадно множа в мозгу «программы», до отказа заполняя оперативное пространство и таким образом блокируя сознание, хотя и порождала в реальности тоже фантомы, серию объектов, обозначаемых буквой Г, которых Леонард поочередно отождествлял с убийцей. Такой же фантомной сделалась и его цель. «Даже если тебе удастся отомстить, — резонно говорят ему, — ты ведь и это забудешь».

Перепад в нашем восприятии приобретает даже почти болезненный оттенок из-за той «лиричности», которую придает повествованию его искусно симитированная нелинейность. Мы прониклись симпатией к Леонарду, с готовностью идентифицировались с ним, безоговорочно поверили в его миссию мстителя, нам так жалко было его убитую жену, что мы пропустили мимо все указатели, щедро рассыпанные режиссером в пространстве фильма, и с легкостью купились на обманку инфантилизованной реальности его вымысла, мы, следуя за героем, заплутались во временно́м лабиринте. Кусочки истории были так ладно пригнаны, сами по себе они были так однозначны, так буквальны, что места-зазора для мысли-сомнения просто не оставалось. Нашу зрительскую бдительность усыпили, нас соблазнили ролью отгадчика и ввергли в черную пустоту фотоаппарата, нацеленного на объект, которым, мы думали, был бедный Леонард, а стали мы сами.

---

[2] Фильм получил приз за лучший сценарий на кинофестивале в Санденсе (2001), приз Британских критиков, приз кинофестиваля в Довиле (2000) и множество других. На одном из неофициальных интернетовских сайтов, Ziggy's video realm, его включили в список пятнадцати «самых великих фильмов» наряду с «Метрополисом», «Касабланкой» и «Бегущим по лезвию бритвы».

ЗОЯ КОШЕЛЕВА

# Такая страна...

То ли городок, то ли деревня. Мальчик и девочка сидят на бревнах. Лето. Солнце. Дети поют и хихикают. Хорошо!.. Так начинается документальная картина Ю.Шиллера «Русское пространство», рассказывающая о том, как и чем живут люди в российской глубинке на берегу широкой реки Оби, медленно катящей свои глубокие воды в бесконечные дали. С первых же кадров, выдержанных в серо-голубой с проблесками зелени цветовой гамме, автор создает настроение, располагающее к спокойному без пафоса раздумью.

Отсутствие определенного географического названия, места действия раздвигает конкретные рамки кинодокумента, позволяя автору представить своих героев и как людей уникальных, и как «типичных представителей» русской провинции. Место действия — русское пространство. На экране нет ничего нарочито тоскливого, что намеренно свидетельствовало бы об обездоленности и бытовой убогости жизни, но и одного панорамного кадра сельской улицы достаточно, чтобы понять, что живут здесь бедно, почти в нищете. Собирательный портрет современного русского сельского жителя складывается в единое художественное целое как бы помимо режиссерской воли, как бы сам собой. Это впечатление естественности происходящего на экране возникает и от неторопливой манеры бесфабульного повествования, в котором превалируют долгие общие планы, а переходы от одной картинки к другой, от портрета к пейзажу так пластичны, что почти неощутимы, и от умения авторов картины без суеты и заранее заготовленных сентенций всматриваться в своих героев, в их лица и жизни. Слегка замедленный ритм фильма подчеркивает тот просветленный покой, которым наполнена неяркая русская природа,

**«Русское пространство»**
*Автор сценария и режиссер* **Ю.Шиллер**
*Оператор* **И.Тирский**
Западно-Сибирская киностудия
**Россия**
**2000**

лица героев, горькая правда жизненных реалий. О постоянном присутствии личностного, поэтического начала свидетельствует и музыкальная партитура картины. Фонограмма не просто сопровождает изображение, она становится звучащей частью реальности. Реальности, которая представляется режиссеру сложным и противоречивым переплетением русской народной культуры, музыкально выраженной в протяжных песнях, частушках и балалаечном напеве, с далеко не лучшими образчиками современной попсы. Звуковые образы разных культурных пластов накладываются друг на друга, звучат параллельно, как будто бы ищут и не находят точку пересечения.

Люди идут по немощеной сельской улице, звучит непритязательная балалаечная мелодия. В какой-то момент к балалаечной теме, нарушая сложившуюся было цельность образа, добавляются современные музыкальные ритмы, отчего зрителю передается то чувство тревоги, которое испытывает автор, наблюдая за своими героями. Музыкальная какофония-метафора дрожит и над заброшенным стадионом. Чем ближе к концу, тем чаще «параллельно-перпендикулярные» эпизоды фонограммы. В финале мы вновь любуемся поющими детьми, но их слабые голоса тонут в звуковой сумятице, а улыбки кажутся теперь растерянными, а не счастливыми, как в начале фильма.

Автор портретирует своих героев, сочетая личное любовное отношение с философическим восприятием реальной жизни, с поисками ответа на извечный вопрос о тайне «загадочной русской души». В то же время сама изобразительная манера удивительно простодушна, можно сказать, сентиментально оптимистична.

Вот жители деревни, в основном уже немолодые люди, разыгрывают перед камерой современную фольклорную свадьбу. Весело и беззаботно смеются, «ваньку валяют». Глядя на их улыбающиеся, открытые лица, непосвященному человеку трудно поверить в то, что живут они в старых деревянных домах с латаными крышами, топят печи, воду носят на коромысле, а главное средство передвижения для них — телега. У обугленных остатков автобазы без особых эмоций вспоминают они то время, когда ездили на свадьбы и похороны на автобусе. Общее настроение этих воспоминаний такое: «Мало ли, что раньше было. Ко всему можно привыкнуть. Это не самое страшное». Шофер грузовика, рассказывая о своей поездке к морю, вспоминает, что не очень ему там понравилось, все домой хотелось. А на закадровый вопрос режиссера о том, что же здесь такого хорошего, отвечает: «А кто его знает? Спокойствие на душе...» Конечно, в гостях хорошо, а дома лучше, и все-таки удивительным кажется этот современный молодой человек, для которого «спокойствие» душевное — главное мерило жизненных ценностей. А в одном из домов старенькая бабушка, «божий одуванчик», со смущенной улыбкой от непривычного внимания к своей персоне рассказывает о своем житье-бытье. И нет в ней, сидящей на видавшей виды, но аккуратно застеленной кровати, ни жалости к себе, ни злобы к другим. В запрятанных среди морщин глазах светится достойное отношение к жизни как к длинной и трудной дороге, которую надо просто пройти до конца. В «красном» углу маленькой комнатки, как и полагается, иконы. Их присутствие в доме камера никак специально не акцентирует, да и вообще в картине нет ни молящихся, ни церковных куполов. Единственный эпизод на «церковную тему» — репетиция хора, нестройно, но трогательного поющего «Иже Херувимы...». Да и проходит она не в храме, а в полуразрушенном Доме культуры, перед которым стоит навытяжку каменная пионерка. Среди поющих — маленькая девочка, взобравшаяся на табуретку, чтобы быть вровень с остальными. Ее тонкие босые ножки — живой контраст застывшим ногам девочки-скульптуры, и этот контраст — убедительная метафора, говорящая о возрождении измученной политическими и социальными переменами русской провинции.

Строго говоря, в картине нет отдельных героев. И все же об одном герое хочется сказать. Он появляется дважды и коротко. Но вот он-то как раз уникален. Белобрысый синеглазый мальчик лет десяти поет под гармошку «Ах ты, степь широкая...». Его сильный, без преувеличения оперный голос разливается над деревней, над рекой, уплывает в высокое летнее небо и парит там, как птица, появившаяся в этот момент в кадре. Как ни странно, многократно повторенный образ души, потянувшейся к небу, не кажется ни пошлым, ни слишком нарочи-

тым. Слушаешь это пение и диву даешься: откуда в этом мальчике такое чувство протяжной русской народной песни. Этот мальчик — живое свидетельство устойчивости русского национального характера, защищенного собственной внутренней жизнью от жестокого социума. Эмоциональное впечатление от песни подтверждается монологом белобрысого, рассуждениями о богатых и бедных, вот, мол, есть и богатые, вон дома построили, а есть и бедные. И удивляется мальчик: «Бедные, а у них любовь. Но шо поделаешь?!» Этот маленький человек, жизнь которого только начинается, вызывает противоречивые чувства — радостное умиление и тоскливую тревожность. Как сложится его жизнь?

Рассуждая о своей жизни, герои шиллеровской картины никого не обвиняют, ни на что не жалуются, не ищут попранной справедливости. Ну нет у них ни больницы, ни «скорой помощи», о чем спокойно, без надрыва сообщает женщина на деревенском рынке, ну работа тяжелая, ну и что, такая вот жизнь. Вздохнут, рукой махнут и живут себе дальше. Почему эти люди так беззлобны и спокойны, и есть ли на белом свете такая сила, которая заставила бы их измениться? Русские ли просторы на них так действуют, или многовековая привычка к жизненным тяготам, или правы те, кто считает, что православное вероисповедание с его стремлением к идеальному, к жизни не во времени, а в вечности, сформировало в русских людях равнодушное отношение к сиюминутному, к материальному? Трудно ответить на эти вопросы, а может быть, и невозможно. Очевидно только, что в их мировосприятии отсутствует стереотипность сознания, свойственная городскому жителю, избалованному благами цивилизации. И, может быть, это неосознанное чувство внутренней свободы и позволяет им жить и по мере сил радоваться.

С точки зрения здравого смысла, герои картины — блаженные, дураки. Вместо того чтобы покосившийся забор поправить и дорогу замостить, они отражением неба в реке любуются и песни поют. Но здесь уместно вспомнить, что Дурак — любимый положительный герой наших сказок, главный архетипический образ национальной мифологии, абсолютно лишенный прагматизма и стремления к благосостоянию, ведь не в деньгах счастье. И это не декларируемое христианское отношение к жизни (ведь никто из героев не вспоминает о Боге, не рассуждает о сущности бытия) объединяет героев фильма в едином пространстве русской провинции. Возможны ли изменения в их жизни и какие? Ответов на эти вопросы в фильме нет, да и задача у режиссера была другая — описать жизнь русской глубинки, не назидая. Зрителю предоставлено пространство для самостоятельного движения — русское пространство.

# КОММЕНТАРИИ

ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ

# О чем кино

Совсем еще недавно в Нью-Йорке стояли два близнеца-небоскреба. Затем они рухнули в силу причин, всем известных. И в последовавшем гуле общественного мнения возникла одна устойчивая тема: кино и реальность. В частности, многие из высказывавшихся в связи со случившимся терактом требовали запрета на демонстрацию насилия на киноэкране. Действительно, события, подобные катастрофе 11 сентября, встречались раньше разве что в фильмах. И собственно говоря, сторонники киноцензуры строго следовали принципу каузальности: причина у них предшествует следствию. Другое дело, что причиной в данном случае полагается то, что раньше считалось следствием: кино по этой логике не просто предсказало, но прямо вызвало катастрофу. Иначе говоря, кино — сознательно или бессознательно — воспринимается сегодня уже не как иллюзорное отражение, копия реальности, не как ее следствие, а как источник и причина. То есть культура есть оригинал, а действительность — ее копия.

Мы привыкли к подобному ходу мысли, поскольку выросли в идеологическом государстве и по опыту знаем правоту ленинского тезиса о том, что идея, овладевшая сознанием масс, является материальной силой. Как знаем и то, что оппозиция идеологии выражалась очень часто в том, чтобы свести любые теоретические постулаты к отдельной, равной всякой другой точке зрения. Уничтожить, как выражаются философы, трансцендентальное означающее. Демократический процесс шел дорогой превращения идеологической монополии в общественный плюрализм. Поэтому цензура в области искусства, даже такого массового, как кинематограф, у демократически настроенного индивидуума вызывает глубинный протест и непреодолимое желание бороться за свободу высказывания.

Есть, однако, подозрение, что подобная демократическая установка сегодня столь же архаична, как и идеологическая, и что в целом эта пара оппозиций более не соответствует реальности. И в таком контексте общественную реакцию на нью-йоркские события следовало бы трактовать как симптоматичную данность, причем неотделимую от самих этих событий. Один знакомый художник даже высказался в том роде, что американцы совершенно зомбированы шоу-бизнесом и для них взрыв WTC выглядит чем-то вроде колоссального инцидента на съемочной площадке. Мол, приступили к съемкам крупнобюджетника, отстроили соответствующие декорации, а они возьми и рухни, к тому же с тысячами ни в чем не повинных статистов.

Когда-то в старину китайцы, считая искусство формой магии, предупреждали об опасности неразумного использования художниками их способности к изображению. В частности, летние виды не рекомендовалось создавать и экспонировать в зимнее время, а зимние — летом, поскольку это могло привести к на-

рушению порядка в смене сезонов и непредсказуемым природным катаклизмам. Впрочем, в более поздние, уже менее магические времена изображения одних времен года стали использоваться, чтобы смягчить неудобство других. Отношение переменилось — от парарелигиозного запретительства к технологическому прагматизму, однако сознание тонкой связи искусственного и естественного, культуры и реальности сохранилось. Для европейской культуры постренессансного времени с ее реалистической направленностью связь реальности и культуры понималась скорее в ином, миметическом смысле — как отношение оригинала и копии. Искусство — копия, отражение и следствие, действительность — оригинал, источник отражения и причина. Копия же не может оказывать влияния на оригинал.

Впрочем, с тех пор все многократно поменялось, и само изобретение, а вслед за тем и вся история кино стали лучшим свидетельством влиятельности иллюзий. Причем, что важно, технологически фундированных иллюзий. Сегодня огромная доля новых фильмов изображает либо будущее, либо альтернативную реальность сказок, комиксов и т.п. Как и цифровая технология, не имеющая связи с физическим миром, кино стало параллельным миром. В 30-х годах прошлого века Вальтер Беньямин связывал с техническими искусствами, фотографией и кино, разрушение основ старого искусства («Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»). Как полагал он сам, и вообще искусства как такового, с его аурой уникальности. Новая изобразительная продукция, существующая в виде копий без оригинала и отвечающая своей множественностью потребности массового общества, сопрягалась им, марксистом, с общественной практикой и политической борьбой. Спустя много лет стало ясно, что эстетическая аура отнюдь не обязательно связана с уникальным оригиналом, да и вообще с тем, что прежде называлось искусством, но есть просто сильный эффект реальности, возникающий где угодно. А с другой стороны, что проблема копии и оригинала мало-помалу перестает существовать, поскольку в постиндустриальном обществе, где господствуют массовое производство и дистрибуция, производство оригиналов представляет просто-напросто своеобразный сектор той же самой массиндустрии, а компьютерная технология, в принципе не подразумевающая понятия «уникат», составляет основу социального функционирования. Все это прямо касается и любого явления, объекта или процесса, соотносимого с понятием «искусство». Оно вместе с понятием «уникальность» (а следовательно, «индивидуальность», «авторство», но не «талант», относящийся к совершенно другому категориальному ряду) радикально поменяло контекст.

В этом смысле знаменательным является то обстоятельство, что роковые сентябрьские события были связаны с архитектурным объектом, являющимся прямо-таки символическим воплощением актуальной культурной ситуации. Два уникальных по своему масштабу (количественная уникальность!) здания были к тому же еще и парой копий, самим себе являющихся оригиналом. И что самое удивительное: проекты меморизации события также оказались связанными с идеей копирующего умножения. Один из них предусматривает устройство световых проекций, воспроизводящих очертания рухнувших небоскребов, другой же и вообще постройку четырех билдингов в половинную высоту прежних.

Эти два проекта, красноречивые и сами по себе, к тому же увязывают реальные и виртуальные копии в качестве конкурентных. И вместе с тем призваны искусственно восстановить динамическую непрерывность временно́го ряда, как бы искусственно нарастить участок поврежденной памяти. Или же, наоборот, создать «наведенные воспоминания». Невольно вспоминается эпизод из еще недавно культовой ленты «Матрица», когда Нео дважды видит одну и ту же кошку: матрица производит внутреннюю перенастройку системы. Но в случае с Нью-Йорком XXI века не требуется даже никакой злонамеренной иллюзии, сама реальность современной цивилизации производит системную перенастройку — пока не так быстро, но столь же эффективно. В одном кадре стоящие здания, а в сменяющем его... уже опять все нормально, кино продолжается, хотя в физическую реальность выброшены тысячи трупов и горы строительного мусора. Так о чем же кино?

Нео, похоже, воспринял видение кошки как эффект déjà vu. Нынешние люди, пожалуй, испытывают его постоянно. В том смысле, что технологический прогресс, меняющий в некоторых точках планеты все и вся с такой быстротой, что мир кажется податливой пластической массой, устремлен в сторону реализации человеческих желаний. Например, если раньше изобретатель вынужден был воплощать свою идею в тех формах и материалах, которые ему предоставляют обстоятельства и природа, то теперь прямо под его идею конструируются вещества, обладающие нужными качествами. А бурно обсуждаемая тема генной инженерии и производства клонов и вовсе уничтожает всякую основу для рассуждений не только об искусстве, но и об уникальности жизни — по крайней мере в пределах прежней парадигмы. Если прежде свобода ассоциировалась со встречей с неизвестным, с индивидуальным вызовом миру или диалогу с ним, то теперь она связана с удовлетворением безличностных желаний и фантазмов, со способностью мира, как поется в популярной песне, «прогнуться под нас». А всякое сопротивление реальности человеку расценивается как ошибка в проекте.

Расстояние между чувственным импульсом и его удовлетворением мы стремимся сократить до минимума, в идеале аннигилировать. Но в результате этого безвозвратно мутирует будущее и сама жизнь. Последняя сводится к самодостаточному процессу принятия решений, то есть к чистому движению. Притом что движение больше не направлено в будущее. Жизнь предварительно скопирована в проекте, виртуальная — трехмерная и наделенная динамикой — картинка которого практически и не изменяется при переходе от идеи к реализации. Кино недаром столь откровенно устремилось в будущее — будущее конструируется и фактически существует сегодня в своих разнообразных вариантах. Нет только одного — многовариантности, которой наделено будущее в настоящем, но для исправления этой ошибки нужен лишь особый глобальный проект, мобилизация всей наличной энергии. В остальном же будущее — то же настоящее и то же самое прошлое, поскольку прошлое — это такое прошлое, которое сохранилось в архивах памяти настоящего. И по мере того как не только искусство, но и мир будут стремительно смещаться в сторону своей технической воспроизводимости, различия временны́х модусов мировой субстанции будут становиться все более номинальными.

Поначалу картины будущего синтезировались лишь в религиозных прозрениях, затем в художественных шедеврах. В конце XX века уже стало ясно, что прокрученное в виртуально-эстетической форме затем непременно обнаружится в жизни, что любая идея так или иначе обретет форму. Искусство срослось с технологией, стало повторять жизнь сначала все более иллюзорным, а затем и существенным образом. Хотя бы потому, что окружающая среда просто стала конструироваться искусственно, «по дизайну». Искусство как-то незаметно перетекло в индустрию, делающую мир и решающую все его проблемы. Сначала это выглядело волшебно, почти невинно — когда возникла фотография. Потом обернулось сильными чарами, но в легкомысленной форме развлечения — с появлением кино. Мастерская живописца сменилась ателье фотографа, а затем киностудией. Но новое дигитальное искусство уже возникает не столько в арт-академиях, сколько на военно-оборонных предприятиях. Тенденция ясна.

Устаревшая сегодня уникальность эстетического объекта — та самая аура — возникала из его строгой локализации, из «здесь и сейчас», а исчезала с разрушением этих условий. Но сегодня «здесь и сейчас» для любого объекта является откровенным недостатком. Объект должен существовать, быть доступным, везде и всегда — как кока-кола и «Мальборо», как не имеющее пространственно-временной локализации поле энергии, любая объектная форма которой как раз и иллюзорна. Энергия — жизнь, формы — иллюзия. Первая — матрица, последние — набор копий. Ужас настоящего момента заключается в мысли о том, что когда будет создана первая — абсолютная, во всех смыслах точная, уникальная — копия, пространство и время наконец свернутся, как свиток, а на небесах появятся слова The End... Но, успокойтесь, потом снова пойдут начальные титры очередной части сиквела. Что вы хотите — иллюзия.

ИЗ ЖИЗНИ ОТРАЖЕНИЙ

АНАТОЛИЙ КОРОЛЕВ

# Гений и злодейство

Роковая дуэль Пушкина с Дантесом исследована пушкиноведами с исключительной тщательностью[1]. Однако до сих пор нет ответа на решающий вопрос: кто и почему в начале ноября 1836 года написал и разослал в семи экземплярах роковой диплом рогоносца, где поэт объявлялся членом клана обманутых мужей и в придачу историографом Ордена?

Смею предположить, что автором диплома был сам Пушкин.

Приведу подтверждения в пользу своей версии.

К осени 1836 года факт ухаживаний Дантеса за Натали Пушкиной был секретом Полишинеля; весь светский Петербург давно следил за публичным флиртом самого модного в столице донжуана с самой красивой женщиной Северной Пальмиры. Все только ждали — когда? Когда пир кокетства станет связью? Пушкин, разумеется, прекрасно все видел. Вот лишь одно из свидетельств современников о той поре.

Павел Вяземский: «Мне как-то раз случилось пройтись несколько шагов по Невскому проспекту с Н.Н.Пушкиной, сестрой ее Е.Н.Гончаровой и молодым Геккерном (Дантесом), в эту самую минуту Пушкин промчался мимо нас, как вихрь, не оглядываясь, и мгновенно исчез в толпе гуляющих. Выражение лица его было страшно. Для меня это был первый признак разразившейся драмы»[2].

Честь Пушкин ставил превыше всего и единственный выход из нестерпимой ситуации видел в дуэли с Дантесом. Тайно от всех он стал готовиться к поединку. Листая летопись жизни поэта, следует обратить внимание на такую мелочь, которая попалась в мелкоячеистую сеть пушкиноведов.

«1836. Сентябрь. 23. Среда. Пушкин купил трость в английском магазине Николса и Плинке. Счет на 65 рублей»[3].

Эта золотая рыбка дорогого стоит.

Как известно, в дни южной ссылки Пушкин в силу характера и ранней известности в обществе был вынужден постоянно блюсти свою честь и потому находился в беспрерывной готовности к возможным дуэлям. Для этого поэт постоянно упражнялся в стрельбе из пистолета и ежедневно тренировал кисть руки, нося тяжелую трость. Вес трости приучал руку к тяжести дуэльного оружия.

Покупая в 1836 году английскую трость, Пушкин вернулся к привычкам молодости и, следовательно, исподволь стал готовить растренированную руку к точному выстрелу. Возможно, именно в эти дни сентября тайный план втягивания Дантеса в дуэль созрел окончательно.

---

[1] В своем эссе автор опирается на работы П.В.Анненкова, С.Л.Абрамович, П.И.Бартенева, Сирене Витале, А.В.Наумова, Р.Г.Скрынникова и «Летопись жизни и творчества Александра Пушкина» (под редакцией Н.А.Тарховой).

[2] «А.С.Пушкин в воспоминаниях современников». М., 1974, т. 2, с. 196.

[3] «Летопись жизни и творчества Александра Пушкина». Л., 1979, т. 4, с. 501.

Однако у него не было главного — предлога. Просто так вызвать фата на дуэль, скажем, на балу из-за мазурки с женой, Пушкин не мог. Подобная арапская ревность лишь насмешила бы свет; ведь волокитство Дантеса за Натали было всегдашней формой его публичного поведения в салонах и на балах. Кроме того, Пушкину нужны были весомые оправдания перед императором. Напомним, за дуэль суды того времени по воинскому Сухопутному уставу приговаривали виновных к смертной казни (и Дантес, и секундант Пушкина Данзас были приговорены к виселице). Формальный приговор никогда не утверждался царем, зато Пушкина вполне могли бы лишить дворянства, выслать из столицы, лишить придворного чина и так далее. Ему был нужен и серьезный повод для объяснения с женой и, наконец, требовались нравственные оправдания дуэли и возможной смерти Дантеса перед светом и в глазах тех, чье мнение ему было небезразлично, то есть близких друзей.

Пушкин тайно искал повод, но Дантес был начеку, и вдруг *случай* пришел на помощь поэту в самую нужную минуту.

В своем (неотправленном) письме к барону Геккерну, обвиняя приемного отца Дантеса в низкой интриге, Пушкин так прямо и написал:

«Случай, который бы во всякое другое время был бы мне крайне неприятен, весьма кстати вывел меня из затруднения: я получил анонимные письма. Я увидел, что время пришло, и воспользовался этим»[4].

Древняя мудрость гласит — ищи, кому выгодно.

В данном случае диплом Ордена был на руку только одному человеку — Пушкину. Пасквиль наконец-то вручал в его руки жизнь соперника. Пушкин был слишком проницателен, чтобы не понимать: толки в обществе уже сделали его рогоносцем. Что значила для его самолюбия на этом фоне злословия какая-то шутовская бумага, которой развлекался тогдашний свет? Однако это был долгожданный, драгоценный и неопровержимый *предлог для дуэли*. А написать дипломы от руки по-французски печатными буквами и разослать по известным адресам — дело пары часов свободного времени. Было бы желание.

Но! Тут возникало другое препятствие. Из-за анонимных писем никогда не стрелялись. Историкам неизвестно ни одного подобного случая в русской дуэльной летописи трех столетий. Единственное исключение — вызов Пушкина. Следовательно! Следовательно, Пушкину требовалось не просто абы-кабы сочинить диплом, требовалось еще и сделать его документом защиты на будущее, подать пасквиль как улику против старого Геккерна.

«Вами было составлено анонимное письмо», — обвинял барона поэт[5].

Забегая вперед, отметим, что сегодня наука о Пушкине отрицает причастность Геккернов — отца и сына — к изготовлению злосчастного диплома. Приведу хотя бы одно общее соображение. До нас дошла переписка между бароном и арестованным Дантесом. Это случилось уже после смерти поэта. В те дни арестант содержался на гауптвахте до совершения над ним суда за дуэль. Так вот, инструктируя сына, как себя вести перед судьями, Геккерн, в частности, скрупулезно описывает ему вид злополучного диплома, который отцу показал министр иностранных дел Нессельроде, и пытается вспомнить, например, вид сургучной печати: «Помнится, что вокруг были знамена, пушки и т.д., но я не уверен»[6].

Если Геккерны действительно сочиняли пасквиль, такого рода описание предмета им бы не требовалось.

Одним словом, подставляя под удар барона Геккерна, Пушкин заранее подготовил основания для вызова на дуэль. Он продуманно подавал диплом рогоносца как затею иностранца из круга лиц, причастных к высшей дипломатии, и заодно гнусностью выходки вербовал друзей на свою сторону.

Как это было сделано?

Во-первых, шесть дипломов были разосланы *только самым близким друзьям Пушкина, а не его врагам* (отмечено Анной Ахматовой). Зачем? А затем, чтобы все дипломы были либо ими по-дружески уничтожены, либо доставлены обрат-

---

[4] Пушкин А. С. Собрание сочинений в десяти томах. Л., 1979, т. 10, с. 691—692.
[5] Там же.
[6] Щеголев П. Дуэль и смерть Пушкина. М., 1987, с. 524.

но в руки Пушкина. Тем самым поэт добивался того, чтобы диплом не стал ходить по Петербургу и факт посрамления не вышел из круга самых преданных поэту лиц. Подчеркиваю, адресовать дипломы только друзьям опять же было на руку именно Пушкину и никому больше. Истинный враг, напротив, разослал бы дипломы в самые шумные и ненавистные поэту дома Петербурга.

Наконец, посылая диплом рогоносца близким приятелям, Пушкин желал моральной поддержки своего круга в предстоящей дуэли. Ведь — вот в чем фокус! — и Дантес был вхож в тот же тесный кружок; например, он *почти ежедневно* бывал в салоне у Карамзиных, где караулил Натали. Убийство одного из завсегдатаев карамзинского салона (Жоржа Дантеса) требовалось оправдать прежде всего в глазах товарищей.

Что ж, казалось бы, Пушкин многое учел, и поначалу дело шло задуманными шагами.

Утром в среду 4 ноября 1836 года близкий круг приятелей Пушкина получает шесть запечатанных двойных конвертов. Вот адресаты: Карамзина, Вяземский, Виельгорский, Хитрово, Васильчикова (для Соллогуба) и Россет. Внутри вскрытого конверта обнаруживается второй — с именем Пушкина. Стоп... тут все получатели писем сразу подозревают неладное. Хитрово, не вскрывая, пересылает конверт Пушкину, Россет конверт вскрыл и прочел, Виельгорский передал пакет в Третье отделение на дознание, двое из адресатов дипломы просто уничтожили, а Соллогуб, взяв полученный конверт, поехал с ним прямо к Пушкину.

Как видим, замысел поэта начал удаваться.

И вот еще какая странность в перечне адресатов. Посмотрим возраст получателей диплома: Карамзиной – 56 лет, Вяземскому – 44 года, Виельгорскому – 48, Хитрово – 53 и только два адресата неприлично молоды — это Россет и Соллогуб. Первому – 26, второму всего 23 года.

С точки зрения Анонима, появление в списке почтенных людей (одна — вдова историографа, другая — дочь фельдмаршала) двух светских петушков — нонсенс; но если встать на сторону нашей версии, тайна тут же раскроется. Простонапросто Пушкин, втягивая Дантеса в поединок, *заранее включил в список тех, кого наметил в секунданты* на будущей дуэли. Их преданность, их горячие эмоции при получении оскорбительного диплома прямо годились для дела. И выбор поэта был абсолютно точен — друзья ни минуты не колебались, а ведь обоим грозила виселица. (Россет согласился быть секундантом на месте, но попросил освободить его от составления бумаг, после чего Пушкин предпочел Соллогуба.) Словом, включение секундантов в список было на руку *только* поэту.

«Сам же Пушкин получил по городской почте седьмой конверт, где и помещался оригинал диплома Ордена Рогоносцев: «Кавалеры первой степени, командоры и рыцари светлейшего Ордена Рогоносцев, собравшись в великий капитул под председательством высокопочтенного Великого Магистра Ордена его превосходительства Д.Л.Нарышкина, единогласно избрали г-на Александра Пушкина заместителем Великого Магистра Ордена Рогоносцев и историографом Ордена. Непременный секретарь: граф И.Брох».

И Нарышкин, и Брох были хорошо известны столице изменами своих жен, а сам текст представлял собой стандартное клише, куда обычно вписывалось имя жертвы.

День продолжается.

Соллогуб, тайно намеченный в секунданты, привозит вскрытый (но не прочитанный) конверт поэту.

Пушкин спокоен, увидев письмо, он говорит: «...это мерзость против жены моей». И с этими словами — внимание! — взяв конверт из рук гостя, *он тут же на глазах его изорвал.*

Этот жест выдает тайный умысел Пушкина. Таким радикальным образом он избавлялся от лишней улики, ведь меньше всего он хотел, чтобы в руки Геккернам попал дополнительный документ, который можно было бы тщательно изучить, сличить почерк, сорта бумаги и отвергнуть все обвинения. Пушкин расчетливо строит свой будущий вызов на косвенных уликах — тут чем меньше бумаг, тем лучше.

И еще одно объяснение — разорвав на глазах Соллогуба письмо, Пушкин

уничтожал копию диплома, написанную на обычной бумаге невысокого качества. Ее сорт не годился для обвинения Геккерна. А вот оригинал диплома был предметом особой заботы поэта. Он был изготовлен с тайным прицелом наверх — на первосортной бумаге, которую используют в переписке чиновники высшего ранга. Демонстрируя позже диплом типографу Яковлеву, Пушкин услышал то, что хотел: *«Это бумага нерусского производства, облагаемая высокой пошлиной, и, скорее всего, принадлежит кому-то из иностранных дипломатов»*[7].

И все же одной этой улики было недостаточно. Посему для вящей убедительности имя Пушкина на обороте диплома пишется по-русски, но как бы с иностранным акцентом, то есть с заметной ошибкой, несуразность которой сразу и крупно бросалась в глаза: Александри Сергеичу Пушкину

Затем эта демонстративная ошибка была также демонстративно исправлена, к букве «и» была пририсована жирная черта: аноним-иностранец исправлял «Александри» на «Александру». (До нас дошло два диплома, и оба идентично исправлены; можно предположить, что и утраченные пасквили имели те же поправки.)

Тут ключ к разгадке диплома.

То, что ошибка была намеренно повторена на других конвертах, еще один пушкинский след – факт, невозможный для Анонима.

С какой целью пишущий будет так долго — семь раз! — ошибаться и исправлять себя в одном и том же месте? Абсурд.

И главное, зачем вдруг понадобилось бы Анониму, написавшему текст диплома по-французски без единой ошибки, вдруг накарябать на обороте той же бумаги имя Пушкина русскими буквами? Весь светский Петербург прекрасно говорил, читал и писал по-французски. Никто из перечисленных адресатов не нуждался в подобной предупредительности.

Но для сфабрикованной улики такая нелогичная смена языка на обороте диплома была, конечно, необходима — *только так, через демонстративную ошибку в написании имени Пушкина надпись выдавала в авторе иностранца,* чужака, плохо владеющего письменным русским.

Одним словом, подправленная таким образом бумага вполне годилась для дискредитации иностранца Геккерна.

Спросим снова и снова, кому это было выгодно? Только Пушкину.

Кем же конкретно был написан диплом?

Тут может быть два варианта ответа... Первый: диплом был написан собственноручно самим поэтом — крупно, печатными буквами, по-французски. Тем самым Пушкин уничтожал возможные следы своего почерка (который, кстати, был в первую очередь известен друзьям). Тут нужна почерковедческая экспертиза.

Второе соображение такое: возможно, это сделал переписчик, оставивший пробел для имени жертвы, а уже позже Пушкин сам вписал его. Ясно, что было бы слишком рискованным шагом доверить такой указующий штрих постороннему, переписчик непременно запомнил бы знаменитое имя.

Вновь под лупой изучаю диплом, нет. Имя: Alexandre Pouchkine не вписано в пробел, а принадлежит мерному приливу однообразных начертаний всего диплома.

Как литератор и издатель журнала Пушкин имел дело с десятками переписчиков. Заранее найти за плату безымянного исполнителя нескольких списков не составило бы для него большого труда. В пользу этого говорит и тот факт, что оба уцелевших экземпляра диплома написаны одним почерком. Но! Но, пожалуй, Пушкин поступил еще проще, при составлении диплома он воспользовался стандартными клише, которые ходили в тогдашнем свете, а вот продиктовав его — внимание! — чуть-чуть досочинил.

Вчитаемся еще раз в злополучный диплом.

Здесь, в намеренно вычурной речи пародийного канцелярского уведомления мой внутренний слух притягивает один явно пушкинский оборот языка — в неожиданном назначении рогоносца *историографом Ордена.* Вот уж этого в венских образчиках, которые вошли в петербургскую моду, никогда не бывало,

[7] А б р а м о в и ч С. Пушкин в 1836 году. Л., 1989, с. 87.

это явно досочинил сам автор диплома! В этом месте ломаный язык пасквиля вдруг трезвеет. Смею думать, что здесь вновь виден пушкинский коготь. Кроме того, само назначение жертвы одновременно вторым лицом Ордена (коадьютором) и его *первым* историографом все-таки несколько смягчает температуру оскорбления; спросим себя, стал бы учитывать эту щекотку самолюбия истинный враг Пушкина? Конечно же, нет. В тоне диплома опять проступает Пушкин, его неравнодушие к тому, как должно выглядеть собственное оскорбление.

(Кстати, само количество дипломов тоже выдает пристрастия автора, ведь 7 — одно из самых любимых мистических чисел Пушкина.)

Но самое загадочное место в дипломе — это не текст, а лихая завитушка под именем секретаря Ордена И.Броха — тройная стремительная арабеска, которой увешана прямая финальная линия под текстом диплома. Стоит только взглянуть на письма и рисунки поэта, чтобы обнаружить множество похожих — по абрису и темпу — стремительных, с нажимом пушкинских росчерков, завитков и кудрей пера.

В этих «бакенбардах» на пасквиле снова видна рука поэта.

...Диктовать переписчику опасную бумагу с собственным именем, перечитывать диктант, украшать диплом арабесками, подбирать перья... возможно ли такое на глазах постороннего? Разумеется, нет. Следовательно, переписчик был не посторонним лицом, а соучастником интриги.

Словом, после размышлений безымянный оплаченный переписчик испаряется, а возникает *сообщник*, соучастник, умеющий писать по-французски и безоглядно преданный Пушкину. Кто же он? Может быть, гением диплома была старшая сестра Натали — «бледный ангел» Александрина? Есть основания считать, что они были в тайной связи, а ведь это одно и то же, что быть в сговоре. Из всех домашних только одна она знала о письме Пушкина к Геккерну, и именно ей умирающий поэт передал (через Вяземскую) нательный крестик. Этот прощальный штрих выдает, что, возможно, она могла быть заодно с поэтом. (Два имени в дипломе похожи по написанию – Narychkine и Pouchkine, но как бегло написано первое и с каким любовным тщанием выписано второе.)

И еще.

Поддержкой Александрины мистически уравновешивается участие сестер Гончаровых в судьбе поэта – одна (Екатерина) станет врагом, став женой Дантеса, другая (Александрина) сохранит верность призраку до конца жизни. Миром правит гармония. Не могут все фигуры стоять на одной половине шахматной доски.

Дело сделано!

И вот тут-то, шлифуя пером роковой диплом, ликующая рука поэта и сорвалась в стремительное лассо. Петля наброшена...

Не скрою, мне такое домашнее, рукодельное изготовление компрометирующей бумаги кажется наивным. Что ж, эта опрометчивость говорит в пользу нашего гения — он был Моцартом, а не Сальери. Он жаждал дуэли, развязки, наконец.

И шпорой бешенства торопил ход событий.

«Письмо это было сфабриковано с такой неосторожностью, что я с первого взгляда напал на следы автора», — писал Пушкин Геккерну[8].

Вернемся к событиям роковой среды.

Итак, к середине дня большая часть дипломов уже уничтожена. Друзья встали на сторону поэта: экая мерзость, дело зашло слишком далеко! При этом тайна оскорбления пока не вышла за пределы узкого круга... Интрига явно приносила Пушкину барыши. Он наконец-то объяснился с женой, объяснился, имея в руках повод для разговора. А уже вечером послал вызов Дантесу.

«После менее чем трехдневных розысков я уже знал положительно, как мне поступить», — обращался Пушкин к барону Геккерну все в том же *неотправленном письме* от 21 ноября 1836 года (оно было обнаружено в архиве поэта лишь после смерти)[9].

Заметим — Пушкин сам противоречит своим же поступкам, ведь вызов Дантесу был послан вечером того же дня, утром которого был получен диплом.

---

[8] Пушкин А.С. Цит. изд, с. 691 – 692.

[9] «Летопись жизни и творчества Александра Пушкина». М., 1999, т. 4, с. 650.

Не было никаких «трехдневных розысков». Словом, меньше всего поэт искал истину, все проще — он хотел иметь формальный предлог для дуэли, и только.

*Так же не было отправлено* и письмо Бенкендорфу, где Пушкин писал:

«Граф! ...по виду бумаги, по слогу письма, по тому, как оно было составлено, я с первой же минуты понял, что оно исходит от иностранца, от человека высшего общества, от дипломата»[10].

Думаю, что, не отправив эти письма, Пушкин тем самым дезавуирует свои же обвинения. (В том письме, которое все же было отправлено Геккерну — только не в ноябре, а через два месяца, — в роковом письме от 26 января 1837 года — поэт, долго и жестоко оскорбляя барона, *уже ни разу не упоминает* об анонимных письмах и не обвиняет барона в составлении диплома.)

В общем, Пушкин своим молчанием снял обвинения с барона (и укрепил наши подозрения против себя). Слава богу, ему не хватало терпения вынашивать козни, кудахтать над змеиным яйцом.

Что ж, подведем черту.

Пушкин мог гениально придумывать на бумаге, интрига «Пиковой дамы» или «Капитанской дочки» выше всяких похвал. Увы, в жизни все оказалось не так блистательно, к нашей радости и к своему несчастью, он не смог стать злодеем. В конце концов он погиб. Так Моцарту не дано превратиться в Сальери. Быть умным и поступать по-умному далеко не одно и то же.

Итак, день второй, четверг 5 ноября 1836 года, утро.

Вызов Пушкина приходит по городской почте Жоржу Дантесу.

Тут пушкинская интрига впервые дает осечку, в дело вступает прожженный дипломат барон Геккерн Луи Борхард де Беверваард. О, это был серьезный соперник. Гений низких расчетов, он сумел переиграть дилетанта, наш кумир не мог плести сети с маниакальной выучкой голландского черта.

Явившись днем к Пушкину, барон сказал, что по ошибке вскрыл конверт, адресованный сыну, но, разумеется, принимает от его лица вызов, но только лишь просит отсрочки дуэли всего на двадцать четыре часа. Заминка в том, что Дантес дежурит по полку. (Здесь главное — выиграть время.) Пушкин согласился отложить, и партия началась, черная чертова пешка тронулась в путь... Далее все известно, за первой отсрочкой последовала вторая (уже на две недели), шах! В дело примирения включился Жуковский, и наконец последовал гениальный ход Геккерна — Дантес женится на сестре Натали Пушкиной — Екатерине Гончаровой, беременной от Дантеса. Мат!

Жуковский сохранил в записках и донес до нас ярость Пушкина, который понял, что все его продуманные ковы, от покупки трости и сочинения диплома до выбора адресатов и сортов бумаги, весь его рассчитанный, казалось бы, до мелочей подкоп с дуэлью — вдруг провалились. «*Его бешенство*» — записал Жуковский с недоумением, не понимая причин для ярости из-за того, что смерть отступила[11].

И последнее.

Я нахожу еще две пушкинские царапины во всей этой мрачной истории... Интересно узнать: а чем был занят поэт в день посылки рокового диплома по городской почте? Заглянем в летопись, читаем: «Ноябрь 3. Вторник. Пушкин покупает в магазине Беллиазара вышедшую в 1836 году в Париже книгу «Остроги, тюрьмы и преступники» в четырех томах».

Смею предположить, что совесть его была неспокойна. Он думает о преступлении, о грехе злодейства.

А вот след этого смятения уже в четверостишии поэта за тот же злой год:

Напрасно я бегу к сионским высотам,
Грех алчный гонится за мною по пятам...
Так, ноздри пыльные уткнув в песок сыпучий,
Голодный лев следит оленя бег пахучий.

Всего четыре строчки из тайной исповеди самообвинения.

Точка.

Тут поэт отложил перо и взял трость.

---

[10] Пушкин А.С. Цит. изд., с. 693.

[11] «Пушкин в воспоминаниях современников», т. 2, с. 391.

ПРАКТИКУМ ПО АЛЬТЕРНАТИВНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

СЕРГЕЙ ХОРУЖИЙ

# Пластичность человека в пределе и беспределе

Заблудился я в небе. Что делать?
**О.Мандельштам**

Наш цикл бесед миновал экватор. Они слишком кратки, эти беседы; как мне уяснилось, в каждой можно лишь нечто заявить, декларировать в каких-то первых, всегда уязвимых словах, но уж никак не выстроишь философского рассуждения. Однако вопреки этому у нас все же начал очерчиваться предмет: начал выступать некоторый образ Человека, близкий и древности, и современности, но явно расходящийся с классическим и привычным (до сих пор) Субстанциальным Человеком европейской метафизики и культуры. Сжато можно сказать, что этот выступающий образ есть *Энергийный Человек, определяемый Антропологической Границей*; поскольку же Граница понимается также в дискурсе энергии, как совокупность определенных стратегий, практик, паттернов и режимов активности, то данной формуле равносильна другая: *Энергийный Человек как ансамбль стратегий Границы*.

Нас, разумеется, интересует, что нового несет этот образ, в чем его отличия от образа прежнего, от субстанциальной антропологической модели. Рассматривая Энергийного Человека в ситуации современности, мы отмечали уже немало явлений, не отраженных в прежних антропологических концепциях. Самым существенным из всего подмеченного была «онтическая редукция», феномен вытеснения стратегий, ориентированных к онтологической Границе, к трансформации самого способа бытия человека, — стратегиями, ориентированными к Границе онтической, выводящей не к Инобытию, а лишь к иным сферам сущего. Однако надо заметить, что онтическая редукция отнюдь не является непременной чертой Энергийного Человека; энергийная модель всего лишь дает удобный язык для описания этого феномена. Сама же по себе онтическая редукция есть черта современности, хотя в малой мере с нею были знакомы и прошлые эпохи, но, скажем, в даосской или исихастской энергийной антропологии мы не найдем никакой речи о ней. Если же поставить вопрос о специфических отличиях Энергийного Человека от Субстанциального Человека, то мы увидим, что пока узнали о них совсем немного, причем, в основном, в общефилософской части — в проблеме идентичности, в отношениях к бытию и сущему. Меж тем самые выпуклые и наглядные отличия в иной сфере. По общему смыслу субстанциальности с отказом от субстанциальной модели должна радикально сокращаться область устойчивого, незыблемого в человеке, того

В связи с тем, что в № 12 за 2001 год не запланирована рубрика «Комментарии», в данном номере мы публикуем сразу две статьи С.Хоружего, завершающие цикл «Практикум по альтернативной антропологии», подготовленный автором по нашей просьбе. — *Прим. ред.*

что всегда и неотъемлемо ему присуще; и напротив, должны столь же радикально расширяться пределы изменчивости человека. За счет отсутствия субстанциального ядра Энергийный Человек наделен заведомо большей способностью к изменениям, и это возрастание изменчивости не может не проявляться ощутимо и глубоко. Как можно ожидать, именно в нем и состоит самая заметная отличительная черта энергийной модели человека. Попробуем рассмотреть эту черту пристальней.

Есть множество понятий и терминов, выражающих способность к изменениям: помимо изменчивости существует трансформируемость, вариабельность, эластичность, текучесть, гибкость, протеичность, пластичность... Из них именно пластичность кажется наиболее пригодной; адекватной в антропологической сфере. Это одновременно техническое и эстетическое понятие, свойство материала и свойство художественного предмета, человек же является и тем и другим. Есть и более важный момент. По смыслу пластичность не то же самое, что просто изменчивость как таковая, ни от чего не зависящая, полностью произвольная и не знающая никаких ограничений. Пластичным мы называем предмет, который способен меняться, трансформироваться легко, в широких пределах, однако при этом — *оставаясь самим собой*; если предмет попросту перешел во что-то иноприродное, не имеющее ни внешней, ни внутренней связи с прежним, мы не станем приписывать ему качество пластичности. Иными словами, пластичность есть такой род изменчивости, в котором изменчивость сопряжена с неким противоположным началом, сдерживающим и ограничивающим ее, полагающим ей пределы. И ясно, что изменчивость человека именно такого рода. Идет ли речь о Субстанциальном или Энергийном Человеке, но изменчивость его — это изменчивость *человека*, она включает такие изменения, в которых он *остается человеком*, сохраняет некое качество «человечности». Сразу приходит мысль, что это сохраняющееся качество не что иное, как идентичность; однако наш анализ в прошлых беседах показал, что идентичность человека — свойство без отчетливого определения, имеющее целый ряд видов, форм — и априори мы вовсе не можем утверждать, что любые возможные изменения человека сохраняют незатронутою его идентичность. Правильнее поэтому более общая позиция: считать, что идентичность человека является не пределом его пластичности, а скорее принципом, разделяющим все происходящие с человеком изменения на два рода — соответственно, сохраняющие и не сохраняющие его идентичность. Как мы увидим, это разделение играет первостепенную роль в картине сегодняшних антропологических изменений.

Итак, вопрос о специфических отличиях Энергийного Человека приводит к анализу его пластичности — сравнительно с пластичностью Человека Субстанциального. Чтобы понять природу и пределы этой пластичности, следует привлечь, прежде всего, категорию *формы*, которая связана с пластичностью еще теснее, нежели категория идентичности. Вне технического контекста понятие пластичности до сих пор относили к сфере эстетики, где оно рассматривается как предикат формы. Отправляясь от этой привычной трактовки, будем соотносить пластичность человека с формой, как она выступает в антропологии. В двух антропологических моделях тогда будут фигурировать, соответственно, *пластичность энергийной формы,* и *пластичность субстанциальной формы*. Антропологическая форма в субстанциальной модели — обычная Аристотелева форма, служащая выражением определенной сущности (эссенциальная форма). По основным свойствам она не отличается от эстетической формы, и, соответственно, связанная с ней антропологическая пластичность сохраняет основные свойства формы в классической эстетике Винкельмана — Лессинга. В сегодняшнем искусстве трактовка формы, равно как и трактовка пластичности, ушли неизмеримо далеко от этой классической модели. Стало, в частности, архаикой деление на искусства пластические, пространственные и непластические, временные; от кубизма и футуризма к перформансу и видеоарту идет, нарастая, непрерывная тенденция изобразительности сделать своей материей время, своими предикатами динамику и движение; звук, напротив, стремится стать пространственным и т.д. и т.п. И это значит, что из искусства — а следом за ним и из искусствознания — уходит концепция статической и эссенциальной формы, сменяясь формой динамической и энергийной (в кино же, разумеется,

форма изначально не могла быть иной). Такую смену, без сомнения, обусловливают перемены в самой реальности, и среди них решающую роль (в свете «антропологического поворота») играют перемены антропологические. Однако антропология сегодня — отсталый дискурс, в котором и язык, и идеи фатально отстают от реальности меняющегося человека. Как мы уже сетовали в прошлых беседах, здесь до сих пор отчасти еще бытует старая модель, отчасти же мусси-руется в разных аспектах ее крах, меж тем как основательной замены ей нет.

Основные отличия пластичности энергийной формы связаны с судьбой *нормы*. Эссенциальная форма с необходимостью ассоциировалась с нормой и имплицировала нормативные дискурсы: она есть выражение сущности, а всякое соотношение на уровне сущностей, согласно самим Аристотелю и Платону, отражается во всех эмпирических реализациях этих сущностей, то есть является для них нормативным, задает априорную (что значит внутреннюю и безусловную, а не конвенциональную) норму. Разумеется, эта нормативность дискурса никак не равносильна его тоталитарной принудительности; в искусстве от века известна тонкая диалектика отношений между началами нормы, канона и творческой свободы (из массы сказанного об этом напомним одного Флоренского: «В канонических формах дышится легко»). И тем не менее есть самая принципиальная грань между дискурсами нормативными и ненормативными; энергийная же форма порождает именно последние. С этой формой не ассоциируется никакая норма или нормы. В отличие не только от винкельмановских, но и от платоновских концепций, в дискурсе энергии, порождающем понятие энергийной формы, нет никакой «идеи-сущности», которая бы «воплощалась в явлениях». Энергийная форма-конфигурация человека конституируется не сущностью, а телосом антропологической стратегии и представляет собой некий единственный, уникальный акт, диктуемый этим телосом. Поэтому для нее нет ни априорных норм, ни всеобщих законов и она не имплицирует никаких нормативных дискурсов. Следствия из этого достаточно кардинальны. По отношению к структурам субстанциальной модели энергийная форма означает нарушение, если не прямое уничтожение всех их законов. Эти структуры следуют древней трихотомии человека, без существенных изменений сохраняемой в субстанциальной модели; и в каждом из разделов трихотомии, в духовной, психической и физической сфере, переход от субстанциальной (эссенциальной) формы к энергийной несет драстическое возрастание пластичности человека.

В сфере духовной новый диапазон пластичности, быть может, особенно выпукло проявляется в этике. Понятно, что с субстанциальной моделью был связан нормативный этический дискурс, предполагавший сакраментальный Кантов или Конфуциев «нравственный закон в нас» и строивший этику на основе абсолютных законов и норм. Опыт современности (еще даже не постсовременности) был осознан самым широким сознанием как находящийся в кричащем противоречии с таким дискурсом, и после второй мировой войны это сознание противоречия выразилось в серии вопрошаний: «Как возможно богословие — культура — любые гуманистические ценности — после Освенцима?» По смыслу такие вопрошания значили: не является ли пережитый опыт, квинтэссенция которого есть Освенцим, доказательством полного краха, банкротства всей этики как таковой? Бесспорным было, что этот опыт несовместим именно с нормативной этикой, этикой абсолютных нравственных законов; так что в итоге вопрос сводился к тому, существуют ли альтернативы подобной этике. Ответ на такой вопрос сегодня амбивалентен. Готовой альтернативной этики, столь же развитой, разработанной на языке европейского сознания как традиционная западная нормативная этика, до сих пор нет. Однако издревле существуют иные принципы построения этики, иные типы этического дискурса, обладающие не меньшей онтологической и антропологической универсальностью и обоснованностью. И главный пример таковых доставляет именно этический дискурс, отвечающий энергийной антропологии. Что это за дискурс, как он возникает и строится? В наших терминах человек здесь — «ансамбль стратегий Антропологической Границы»; Границу же образуют три ареала — духовные практики, паттерны безумия, виртуальные практики (имеющие меж собой перекрытия — «гибридные топики»), — каждому из которых отвечает определенный тип антропологических стратегий. Духовные практики, отвечаю-

щие онтологической Границе, конституируются мета-антропологическим телосом и в силу этого являются *полномерными* антропологическими стратегиями, охватывающими все уровни и все измерения человека. Поэтому каждый мета-антропологический телос является в числе прочего также и порождающим принципом аутентичного, универсального этического дискурса. Напротив, виртуальные практики и паттерны безумия, отвечая онтической Границе и не имея мета-антропологического телоса, являются, как мы не раз убеждались, стратегиями частной или ущербной самореализации человека; в частности, они не могут породить универсальный этический дискурс, а порождают лишь ущербную этику расколотого сознания, либо недоактуализованную, недейственную «виртуальную этику».

Итак, в энергийной модели человека возникают свои полноценные типы этики, отвечающие духовным практикам (и не вполне полноценные, отвечающие другим ареалам Границы). Мета-антропологический телос практики необходимо имеет этическое измерение и выступает как производящий принцип этического дискурса. Как мы видели, это заведомо ненормативная этика, отличная от этических систем Запада: основанием дискурса здесь служит не система сущностных положений, но энергийная связь с телосом. Здесь нет ни норм, ни законов, и потому широкий простор для парадоксальных стратегий, каковы, скажем, юродство или многие формы дзена. Основные примеры таких дискурсов — буддийская этика Космоса, конституируемая телосом нирваны, и христианская этика любви в ее православной транскрипции — как этика, конституируемая телосом обóжения. В подобной этике, лишенной «нравственного закона», не может возникнуть «проблемы Освенцима»: пластичность Энергийного Человека такова, что наличный опыт, включая любой опыт современности и постсовременности, заведомо не войдет в противоречие с принципами его этического дискурса. Согласно этим принципам, если человек — вне особого режима держания связи с телосом (то есть вне стратегии духовной практики), то он и вне сферы действия энергийной этики, все ее установки отнюдь не затрагивают его. «Если захочешь погибнуть, никто тебе не противится и не возбраняет», — говорит св. Макарий Египетский (IV в.) в прямом противоречии с Кантом — Конфуцием. Так в субстанциальной модели вне этического дискурса — неживая природа.

Налицо, однако, парадоксальное — или диалектическое — сочетание универсального, общечеловеческого существа энергийной этики с ограниченностью ее сферы узкой областью максималистской антропологической стратегии, альтернативной всем стратегиям обыденного существования. При столь узкой сфере данная этика сама по себе не может выполнять социальных функций — а их принято считать среди главных для этики как таковой. Но в обществах, где наряду со сферой духовной практики существует и русло религии спасения, ориентированной к тому же мета-антропологическому телосу, традиция духовной практики распространяет свое воздействие на это широкое русло. Данное воздействие также носит не нормативный характер, а энергийный, подобный излучению: это воздействие харизматического авторитета, воплощаемого в живых лицах посредников — репрезентантов традиции. Своим личным общением и примером, излучением личности они создают живой механизм или, лучше, личностную среду трансмиссии, трансляции энергийных дискурсов духовной практики — вовне, в широкую среду неальтернативных обыденных стратегий. Классическим примером такой *личностной среды трансляции* служило русское старчество, излучением коего транслировались энергийные дискурсы исихастской аскезы и, прежде всего, ненормативная этика любви. В субстанциальной модели ее нормативные дискурсы тоже нуждаются в трансляции, в «доведении до каждого», но здесь механизмы трансляции также нормативны и имперсональны: будь то «заповеди чучхэ» или «права человека», они не излучаются, а вменяются. Если же субстанциальная модель разрушена, но одновременно разрушена и личностная среда трансляции ненормативных дискурсов духовной практики, то в таком обществе из всех дискурсов готовней всего усваивается ненормативная лексика. Конечно, этот экскурс в этику, цель которого лишь показать рост пластичности человека в энергийной модели, сугубо схематичен и огрублен. Два выделенных типа этического дискурса, чисто нормативный и чисто

ненормативный, — скорей идеализации, задающие края спектра; в пространстве меж ними располагаются многочисленные смешанные типы. Так, в истории европейского сознания играл немалую роль «естественный человек», весьма искусственно сконструированный деятелями Просвещения. Ему приписывалась этика «природы» — абстрактно-утопический идеал этической гармонии, в которой установки следования собственной внутренней природе, ее телосу (энергийная этика) волшебным образом совпадают с абсолютным нравственным законом. Архаические формы религиозности, фольклорно-мифологическое сознание с его размытой и сливающей оптикой в нашей модели принадлежат к гибридным областям топики Антропологической Границы; соответственно, они продуцируют смешанные этические (и другие) дискурсы, сливающие энергийные и эссенциальные элементы. И этот перечень промежуточных ситуаций легко продолжить.

Пример с этикой типичен: новый диапазон пластичности человека в энергийной модели связан, в первую очередь, с тем, что в этой модели исчезают все нормативные дискурсы, которыми диктовались пределы пластичности в модели субстанциальной. В отсутствие нормативных рамок человек сразу оказывается ускользающ, переливчат, текуч, неуловим — в том числе, и для себя самого; пластичность Энергийного Человека перманентно грозит выйти из берегов. Однако в системе духовной практики существует и целая сфера специфических методов контроля и интерпретации опыта. В терминах Фуко эта сфера — «герменевтика себя», составляющая существенный раздел духовной практики как «практики себя»; я же в моих текстах именую эту сферу «внутренним органоном» опыта практики. Назначение данной сферы — не в том, чтобы обуздывать пластичность, сузить ее диапазон, но в том, чтобы сделать прозрачными ее пространства, наделив человека средствами координации и навигации в них.

Пора наконец описать это пространство энергийной пластичности. Его общие очертания определяются топикой Антропологической Границы: диапазон пластичности Энергийного Человека очерчивается возможностью его пребывания в ареале духовной практики, ареале бессознательного и виртуальном ареале — как ареалах, исчерпывающих собою Границу. (Наряду с ними, есть, разумеется, обширный мир стратегий обыденного существования; он нас не занимает, ибо, не будучи предельными, эти стратегии не выявляют человека в его основоустройстве). Иными словами, человек — существо, изменяющееся в пространстве, очерчиваемом тремя ареалами. Важно, что это пространство располагается в измерении энергии, бытия-действия: его образуют стратегии, практики, сценарии деятельности человека. Не менее важно, что сама энергия понимается неклассически, не по Аристотелю и Плотину: она не ставится в обычную взаимно-однозначную связь с сущностью (всякая энергия актуализует некоторую сущность, всякая сущность несет определенную энергию), но может быть свободной от сущности, «де-эссенциализованной». За счет этого возрастает отличие энергии от акта: событие, энергия которого не актуализует сущности, отвечает еще не сформировавшемуся, не ставшему, а лишь зачавшемуся акту; это лишь начинательный импульс, почин, росток или завязь акта, акт-у-корней. Такое понимание энергии ведет, в частности, к концепции мысли-у-корней, еще не принявшей словесную форму. Так понималась проблема мысли и языка у Выготского, а за тысячу лет до него — в аскезе: созданная ею практическая наука о сознании имела в центре понятие «помысла», отчетливо отличаемое от «мысли» или «акта сознания» и отвечавшее первичному и едва уловимому, дословесному, вообще говоря, зародышу, эмбриону мысли. Здесь очень наглядно выступает радикальное различие энергийной формы и классической пластической формы: по Лессингу, сама сущность пластических искусств в том, что они изображают исключительно законченные, завершенные действия, тогда как ключевой элемент энергийной формы в антропологии — помыслы и всевозможные прочие эмбрионы действий. Итак, пространство энергийной пластичности отнюдь не то же, что пространство актов, оно несоизмеримо шире него.

Еще более ясно, что это пространство несоизмеримо шире и пространства пластичности Субстанциального Человека, строимого на базе классической

формы Аристотеля и Лессинга и очерчиваемого не Антропологическою Границею, а нормативными дискурсами всех видов — в логике, эпистемологии, этике, эстетике... Новые пределы пластичности проявляются в массе следствий, начиная с уже отмеченного: они создают прихотливую переливчатость, неудержимую текучесть состояний и характеристик человека. Из других следствий укажем сейчас одно лишь, самое общее. Расширение диапазона изменчивости сужает сферу неизменного; и это тривиальное соображение значит для нас нетривиальную вещь: для Энергийного Человека иной является сфера *общечеловеческого*. Как легко видеть, она не просто сужается в объеме, но и наполняется иным содержанием. В субстанциальной модели она заполнялась на основе тех же нормативных дискурсов. Нехитрая логика «восхождения от частного к общему» без труда увенчивала каждый такой дискурс понятиями настолько общими, что уже всеобщими, и сфера полнилась достойными и возвышенными вещами: там были Благо, Истина, Красота, общечеловеческие ценности, права человека и еще много замечательного, чего столетиями хватало с лихвой на трактаты, эссе и речи гуманистов всех профилей, от властителя дум до милицанера. Для Энергийного Человека все эти сущности не непременно пустые фикции, но любая из них может быть пустой фикцией (если не является телосом антропологической стратегии, что заведомо возможно), и потому все они не принадлежат к «общечеловеческому». Что же принадлежит, сначала кажется лишь минимумом голой фактичности, близким к идее всеобщей истины по Вернеру и Печорину (помните, «в одно прекрасное утро я умру... в один прегадкий вечер я имел несчастие родиться»). Но затем мы замечаем, что все же есть и некая специфически энергийная общечеловечность. Она рождается именно из отсутствия сущностной общечеловечности, представляя собой как бы оборотную сторону ее недостачи, и эта оборотная сторона есть — *обреченность свободе*. Свободе с трудом мыслимого и чрезвычайно дискомфортного размаха: свободе бессущностного, словно безвоздушного, энергийного пространства о трех ареалах. Отсюда возникает и большее: эта свобода сказывается на фактуре существования, сообщая ему хотя и не сущностные, но совершенно реальные общечеловеческие характеристики. Как свойства фактуры они странны для философии: окраска, тональность, звук и запах, паттерны необходимости и случайности, как игра светотени... — однако искусство их знает давно. Знал Лермонтов, конечно: начав с отрицания «общечеловеческих сущностей», его герои в самом этом отрицании обретают насыщенную фактуру общения, при этом отнюдь не утверждая взамен какие-то иные сущности. В минувшем веке выявление и утверждение бессущностной общечеловечности — мотив поэзии и эссеистики Ива Бонфуа. В кино, мне кажется, эту стихию совершенней всех передал Антониони. Но философии и антропологии этот иной облик общечеловеческого почти неведом еще. Экзистенциализм, определенно искавший путей к нему, застрял где-то на полдороге.

«Вещи, достигнув своего предела, претерпевают превращение». Эта древняя китайская истина имеет прямое касательство к нашей теме. Мы бегло увидели пространство пластичности Энергийного Человека; но не менее важно — разглядеть пределы этого пространства. Полнота и предел развертывания пластичности означают — дойти, изменяясь, до самой границы изменения, до самоутраты: претерпеть превращение, претвориться в Иное. Как явствует отсюда, предел пластичности человека есть достижение Антропологической Границы. Но при этом надо специально оговорить: все время до самого превращения человек должен *оставаться собой*. Иначе кто же будет претерпевать, предел чьей пластичности будет достигаться? Будет ли это претворение? Отсюда следует, что полнота и предел, подлинное «исполнение» пластичности человека — это, конечно, достижение Границы («превращение», претворение в Иное), но при этом такое достижение, что в его процессе, на всем пути к превращению, человек в максимальной степени сохраняет идентичность. Какие-то формы идентичности присущи всем ареалам Границы, но лишь в ареале духовной практики у человека в обладании вся цельность и полнота, полномерность самосознания, и его акт самоудостоверения, установления самоидентичности принимает наиболее полноценную форму. Посему именно в данном ареале достигается подлинный предел пластичности человека. Здесь сам человек, владея своею спо-

собностью пластичности (как и всеми способностями), максимально «оставаясь собой», в то же время устремляет собственную пластичность к пределу, самоутрате. Духовная практика оказывается такой стратегией, в которой пластичность и идентичность, полярные силы личности, достигают равновесия и их противостояние делается сотворчеством. И телос практики, претворение самого способа бытия человека — общий творческий апофеоз обоих борющихся начал (хотя нельзя забывать, что сама движущая энергия не принадлежит человеку!).

Вспомним, однако, что аспект идентичности в духовной практике связан с ее телосом, и если телос христианской практики означает обретение полноты самоидентичности, то телос буддийской практики означает такую же полноту отрешения от идентичности, анти-идентичность. Прочие дальневосточные практики, в частности даосизм с его телосом Великой Пустоты, в данном пункте совпадают с буддизмом. Встает вопрос, не относится ли наша дефиниция предела пластичности, как достигаемого лишь в присутствии самоидентичности, к одной только христианской (исихастской) практике? Этот вопрос полезен: он позволяет не только уточнить смысл дефиниции, но и заметить существенную черту духовной практики. Эта практика направленной и методической аутотрансформации человека, вне зависимости от ее телоса, необходимо предполагает собирание, концентрацию, «фокусировку» сознания и всего существа человека, требует отчетливого самонаблюдения и самоконтроля — и ясно, что все эти установки имплицируют и необходимое присутствие самоудостоверения, самоидентичности в ходе практики, на пути к телосу. В случае восточных практик это замечание раскрывает их парадоксальную, антиномическую структуру: телос этих практик — отрицание идентичности, но продвижение к нему, как мы видим, требует максимального присутствия, максимальной развитости последней. Это практики, в которых вся доступная степень самоидентичности человека используется для отказа, отрешения от самоидентичности. Но и такой телос есть также предел пластичности человека. Вот приближение к телосу даосской практики: «Когда я дошел до предела всего, что было внутри и вовне меня, мое зрение стало подобным моему слуху, мой слух — подобным моему обонянию, мое обоняние — подобным вкусовым ощущениям. Мое сознание стало собранным воедино, а тело — расслабленным, плоть и кости срослись воедино... я скитался вместе с ветром на запад и на восток, подобно листку, сорванному с дерева, или высохшей мякине, и даже не знал, ветер ли гонит меня или я подгоняю ветер»[1]. Едва ли можно показать ярче предел пластичности человека. Но предел может быть и иным, он может иметь не космически-нирваническую, а личностную природу. Вот каков он тогда: «Человек уже ничего физического не воспринимает... Не может он после сказать, был ли он в теле или вне тела... всё внутри и вне освещено, ничто иное, кроме Света, не зрится, и себя видишь как свет... Свет сей есть совершенно особая любовь... в этом Свете наше общение со Христом, «личное», лицом к Лицу... беседует естеством Бог с теми, кто рожден от Него богами по благодати, как беседуют друг с другом... Действием Света сего внутри кающегося раскрывается Персона-Ипостась... всё соделается световидным, но... Петр остается Петром, и Павел — Павлом, и Филипп — Филиппом»[2]. Полярность двух пределов наглядна. Так человек, обреченный свободе, распоряжается своею пластичностью.

Но в заключение нам осталось сказать, что с человеком возможно и другое: когда не он распоряжается своею пластичностью, а она распоряжается им. В самом начале мы отметили, что пластичность человека априори может включать и такие изменения, в которых его идентичность не сохраняется. Сейчас видно уже, как осуществляется такая возможность. Определенные типы (само)идентичности человека соответствуют ареалам Антропологической Границы; но изменчивость Энергийного Человека отнюдь не такова, что человек всегда пребывает в одном и том же ареале. Мы выше упоминали «гибридные топики» — области, где ареалы Границы перекрываются между собой: так, об-

---

[1] Ле-цзы. Чжуан-цзы. Ле-цзы. Пер. В.В.Малявина. М., 1995, с. 300.

[2] В этом свидетельстве нами соединены Макарий Великий (IV — V вв.), Симеон Новый Богослов (X — XI вв.), авва Софроний (Сахаров, 1896 — 1993).

ласть меж ареалом духовной практики и ареалом бессознательного включает разнообразные психотехники — симулякры духовных практик; область меж ареалом бессознательного и ареалом виртуальности включает «стратегии идиотии», у которых большое будущее, и т.п. Кроме того, возможны и отнюдь не намеренные, непроизвольные переходы, «соскальзывания» из одного ареала Границы в другой (лишь в ареале духовной практики нельзя оказаться непроизвольно) — переходы, остающиеся неосознанными и нераспознанными самим человеком. Во всех этих явлениях идентичность человека явно утрачивается. Как мы подчеркивали, лишь сам человек может установить собственную (само)идентичность; но здесь человек «не знает, где он», не ведает истинного характера своей идентичности и не может совершить акт самоудостоверения. Конечно, состояния «утери себя» неизбежны в существовании человека, нередко они составляют органическую часть его творческой стихии — свидетельств на сей счет предовольно, и так, в частности, утверждал знающий человек Пушкин. Но мы говорим не о состояниях, а о стратегиях, о цельном процессе существования; и если этот цельный процесс таков, значит, человек не владеет уже своей пластичностью; напротив, она владеет им и ему неведомо, куда она его увлекает. Такие явления очень отличны от тех, которые мы выше определили как «предел пластичности»: в них пластичность достигала предела в равновесии и сотворчестве с идентичностью. Если в старой субстанциальной модели идентичность подавляла пластичность, то теперь перед нами противоположное — *победа пластичности над идентичностью.* Пластичность выступает здесь в еще более крайних проявлениях, чем в описанном «пределе», она делается бесконтрольным, беспредельным началом, так что весьма к месту ходкий неологизм: с утратой самоидентичности человека разыгрывается *беспредел пластичности.* Человек же становится неким антропологическим — или антропоидным? — «образованием», блуждающим по Антропологической Границе. Что то же — влачимым по Границе: с исчезновением подлежащего активный и пассивный залоги неразличимы... Наряду с явлениями онтической редукции, сегодня подобные явления — из самых актуальных и характерных. И ясно, что забвение бытия в них еще глубже.

Пластичность человека — излюбленная идея Ренессанса, одна из главных опор его гуманистической утопии. В прославленном тексте-манифесте «О достоинстве человека» Пико делла Мирандола писал: «Когда человек входит в жизнь, Отец дарует ему семена всех родов и зародыши всех жизненных стилей. Кто же не восхитился бы подобным хамелеоном?» Ренессанс оказался совершенно прав относительно горизонтов пластичности: они обнаружились даже более необъятными, чем это предносилось ему. Но вот касательно восхищения...

# Эвтанасия

Полвека назад, умирая от туберкулеза в бараке воркутинского лагеря, русский философ Лев Платонович Карсавин написал сочинение «Об апогее человечества». По кончине философа оно сберегалось его солагерником и учеником. При одном из обысков оно, однако, было утрачено; до нас дошли всего несколько страниц. Карсавин значил немало в моем философском развитии. Сначала я был под его влиянием, потом резко отбрасывал это влияние, потом... но известно от века, как это все бывает; опуская перипетии, скажем, как говорит собеседник г-на Тэста: «потом мы вместе состарились». Осталась признательность. В знак памяти я попробую сейчас возродить идею Карсавина об апогее человечества. Конечно, не подражая ему, — разве в том память?

На первый взгляд «апогей человечества» — бравурная формула, прямо противоположная теме нашего заглавия: «эвтанасия» и «апогей» — сочетание странное, даже дикое. Тем лучше, в тексте возникает интрига. Правда, несложная на поверку. Если человечество достигает апогея, то затем оно волей-неволей его минует, движется дальше, и этот дальнейший путь — неизбежно спуск, спад, не так ли? У этого нисходящего процесса могут быть разные сценарии, разные исходы, и в их числе нельзя априори исключить и некое подобие эвтанасии. Как часто бывает, дикое оказывается естественным. Апогей предполагает перигей, как зенит — надир; только человек привык отворачиваться от этого обратного полюса, о чем неопровержимо говорит наша речь, в которой зенит и апогей назойливо лезут в уши, меж тем как «перигей» и «надир» спят на страницах словарей.

Так мы подходим к смысловой сути понятия. Чтобы она очертилась, надо начать с еще более общего: где вообще он бывает, апогей, когда, в каких случаях мы о нем говорим? Тут сразу появляется первое отграничение: понятие явно малоуместно для чисто природных, физических процессов — в их течении скорее бывает «пик», «максимум» и т.п., смысл же апогея включает ценностные и личностные моменты, мотивы свершения и успеха, победы и торжества, и выражения такие, как «буря достигла апогея», несут в себе неявный элемент одушевления стихии. Основная сфера понятия — антропологические, исторические, социальные стратегии и процессы, в которых достигаются цели, воплощаются ценности, где есть побуждения, стремления — в том числе и устремления к трансцендентной цели, «телосу». И здесь, в этой сфере, возникает важное различение. Высший взлет, апогей процесса может означать как полное и абсолютное достижение, воплощение некоторых целей и ценностей, так и всего лишь относительное приближение к ним (хотя и максимальное в рамках данного процесса). Так, парадигма Духовной Практики, предполагая актуальное достижение телоса, под этим углом зрения может рассматриваться как сценарий апогея, которому отвечает апогей первого рода, совершенный «апогей-исполнение» (в старом значении слова как «преисполнение»); а, скажем, кампания Ганнибала во Второй пунической войне, с блистательной победой при Каннах, но финальным разгромом, — сценарий, реализующий несовершенный «апогей-приближение».

Погодим далее углубляться в понятие. Из того немногого, что сказано, уже видны соответствия — с чем? — а сразу со всем, что мы обсуждали в нашем цикле: с тем целым, которое вырисовывается из наших размышлений о судьбе Альтернативы. Каково, в самом деле, это целое? Мы увидели бытийную Альтернативу в определенной антропологической (и мета-антропологической) стратегии, в облике «парадигмы Духовной Практики», существо которой — глобальное собирание и возведение (либо низведение!) всего человека чрез иерархию энергийных структур — ко всецелому претворению в Инобытие, к достижению мета-антропологического телоса. Мы увидели, что эта всецелая, холистическая фокусировка человеческого существа к трансцендированию — не утопия, не абстрактное измышление, не проект, но реальное достояние древних духовных традиций. В их лоне вековыми усилиями вырабатываются тонкое искусство и точная дисциплина, делающие человека прозрачным для действия энергий Иного («Внеположного Истока») и инициирующие в нем альтернативную энергетику, спонтанную генерацию иерархии энергоформ, восходящей к телосу, к бытийной Антропологической Границе. Этот специфический опыт наделен собственной герменевтикой, строгим органоном проверки и истолкования, за счет которого мы можем удостовериться, что предпосылки Духовной Практики осуществимы и налицо.

Чудесно. Только Альтернатива не в том, чтобы удостовериться в возможности Альтернативы. Разбирая в прошлых беседах антропологическую ситуацию наших дней, мы нашли, что альтернативные стратегии — понимаемые как стратегии предельные, реализующие отношения человека с его Границей, — решительно выдвигаются на первый план, становятся определяющим фактором глобальных антропологических процессов. Однако одновременно происходит кардинальная смена репертуара таких стратегий, отражающая столь же кардинальную смену характера и природы Альтернативы, ее образа в сознании чело-

века. Существо этой смены — или подмены — мы передали понятием «онтической редукции Альтернативы»: в сознании человека, в его стратегиях изначальная бытийная, онтологическая Альтернатива все больше вытесняется Альтернативой онтической, замкнутой в горизонте сущего и отсылающей к другим ареалам Границы. Но какую же цельную картину мы получим, соединяя эту новейшую фазу с предшествующими?

Нетрудно увидеть, что общая картина вполне будет соответствовать сценарию апогея, притом определенного рода. Можно отчетливо проследить, как, начиная с древнейших явлений примитивной религиозности, первых опытов человеческого вопрошания о себе и о бытии, у человека уже присутствует «гнездящийся импульс», тяга к бытийной Альтернативе, как эта тяга постепенно находит или создает для себя формы выражения и как в напряженном поиске этих форм мало-помалу складывается парадигма Духовной Практики. Как мы не раз подчеркивали, появление зрелого «метабиологического организма», который представляет собой двуединство определений духовной практики и духовной традиции, всегда плод многовековых усилий, и когда оно происходит, это событие можно рассматривать как подлинный антропологический рубеж. Формирование Духовной Практики означает открытие возможностей, создание предпосылок реализации Альтернативы, причем Духовная Практика включает в себя интенцию и визуализацию, умственное узрение путей воплощения Альтернативы. Образно говоря, здесь словно достигается некая вершина, с которой становятся видны бытийная Граница, ее подступы и пути выхода к ней. Такая интерпретация Духовной Практики в ее антропологическом и историческом значении может рассматриваться как определенное развитие концепции «осевого времени» Ясперса.

Однако в дальнейшем (чего нет уже в концепции Ясперса) Духовная Практика не становится магистральной антропологической стратегией. Ход вещей таков, как если бы открывшийся путь оказался слишком узок и труден. Мы видим, как вслед за длительной творческой работой создания мета-антропологической парадигмы наступает иная фаза. Некие «облегченные версии» этой парадигмы — формы религии Спасения, адекватные сфере массовой религиозности, — существовали изначально и, как мы говорили, их связывают с Духовной Практикой отношения своеобразного симбиоза, основанные на общности телоса. Новую же фазу в истории Альтернативы составляют совсем другие явления — стратегии или паттерны, которые утверждают себя как альтернативные и предельные, но при этом уже не имеют мета-антропологической ориентации, *сменяют телос*. Как мы описывали, эти «онтические редукции» Альтернативы, ориентированные не к онтологической, а к онтической Границе (то есть к ареалу безумия или ареалу виртуальности), играют все большую роль в антропологической ситуации: они возникают во множестве и разнообразии, обретают популярность и решительно вытесняют Духовную Практику, будучи связаны с нею отношениями не симбиоза, а взаимоисключения, несовместимости, ввиду различия телоса (хотя нередко несовместимость маскируется, ибо многим, в особенности гибридным, редукциям присущи черты подмены и самозванства). И это значит, что созданные в Духовной Практике предпосылки реализации Альтернативы не используются и путь, который открылся с вершины, не проходится. Картина вполне ясна: история Альтернативы складывается в сценарий с несовершенным апогеем. Формирование Духовной Практики, завязывание реальной и удостоверяемой связи с Внеположным Истоком — это «апогей-приближение», высшая точка, вслед за которой отношения человека с Альтернативой и мета-антропологическим телосом, не достигнув полноты Исполнения, начинают снова от него отдаляться.

Стоит взглянуть пристальнее, что же такое эта постапогейная фаза истории Альтернативы, тем паче что мы пребываем в ней. По самой природе несовершенного апогея, то, что идет за ним, — нисхожденье, спуск. Для совершенного апогея это не так: там нет нисходящей ветви, ибо подобный апогей как преисполнение одновременно есть и финал, если не эмпирический, то сущностный, смысловой. В нашем же случае, нравится это нам или нет, речь об апогее должна сменяться речью о перигее. Ближайший вопрос ставится теперь так: куда, к чему направляется это постапогейное нисхождение? На общем уровне

ответ уже дан нами в формуле «онтическая редукция»: область ведущих предельных стратегий человека перемещается от онтологической Границы к онтической, к ареалам безумия и виртуальности. Мы говорили уже немало о стратегиях этих ареалов, но сейчас надо взглянуть на них под новым углом. Коль скоро они предстают как итог пути, надо отчетливей рассмотреть телос этих стратегий — их смысловой исход, финал. Иными словами, речь должна идти о *сценариях конца*.

Можно лишь удивляться, как дискурс конца не возник у нас раньше. Неявно он всегда был рядом: весь арсенал наших понятий — Антропологическая Граница, предельная стратегия, телос — теснейше связан с концом, все они включают конец в свою семантическую и смысловую структуру. Но сейчас, желая представить глобальную картину, весь ход развития отношений человека с Альтернативой, мы должны выделить аспект конца въявь. Пришло время взглянуть на драму Альтернативы sub specie finis. Тем паче кончается и наш цикл — не уместно ли в конце поговорить о конце?

Концепт конца в нашей «предельной антропологии» возникает в двух разных видах и смыслах. Прежде всего, Антропологическая Граница — граница горизонта человеческого существования, и всякая стратегия, ведущая к ней, ведет тем самым к пределу, концу последнего, что тоже представляет собой некоторый сценарий конца. Однако «человеческое существование» тут понимается отнюдь не тождественно биофизиологическому. Граница, вообще говоря, совсем не граница жизни человека, не смерть, и во всех ее ареалах составляющие ее стратегии — вовсе не стратегии умирания. Но, с другой стороны, в антропологической сфере как главное проявление предиката конечности здешнего бытия выступает именно конец-смерть. Как знали задолго до Хайдеггера, этот конец конститутивен для человеческого существования во всех его измерениях; и если Граница и ее стратегии не включают его прямо, они тем не менее неизбежно формируются им, складываются во взаимодействии с ним. Итак, в нашей антропологической модели присутствуют и «обобщенный конец», входящий в сами понятия Границы и предельной стратегии, и конец-смерть. Дискурс конца должен выстраиваться как выяснение отношений этих двух обликов конца. Заранее очевидно, что отношения оказываются различными для разных ареалов Границы.

Телос любой духовной практики принадлежит Инобытию и потому означает не актуализацию конечности здешнего бытия, но ее преодоление, трансцендирование. Именно в этом суть и назначение Духовной Практики как онтологической Альтернативы, и осуществляемый ею сценарий конца есть сценарий преображения; даже нирвана как превосхождение здешнего бытия есть также преображение sui generis. Для стратегий онтической Границы дело иначе, разумеется. Эти стратегии замкнуты в здешнем бытии, и реализующийся в них «обобщенный конец» человеческого существования несет в себе конец-смерть; сценарий конца является здесь и сценарием смерти. Следует ожидать, что принадлежность стратегии к определенному ареалу Границы сказывается на этом сценарии, придавая ему некие специфические черты, так что каждому ареалу онтической Границы отвечает собственный сценарий смерти. Ради краткости оставляя в стороне гибридную топику, попробуем очертить главные из них: смерть Человека Безумного и смерть Человека Виртуального.

Ареалом безумия мы называем область антропологических стратегий, паттернов (по преимуществу циклических), индуцируемых из Бессознательного, питаемых его энергиями. Отношения этих стратегий со смертью насыщенны, запутанны, нередко темны; но здесь мы в сфере психоанализа, и сам его основатель выделил главный принцип, которому подчиняются эти отношения: *влечение к смерти*. Это позднее (1920) нововведение Фрейда — «одно из самых спорных понятий психоанализа», как говорит стандартный словарь (Лапланша — Понталиса), и заведомо неоправданно принимать его сегодня в том качестве, в каком его пытался утвердить Фрейд: в качестве верховного первопринципа, равно антропологического и биологического, лежащего в основе и человеческой природы как таковой, и всей биосферы в целом. Но, отвергая эту мистифицированную интерпретацию, было бы, думается, неверно отрицать самое суще-

ствование принципа. Такая интерпретация стала возможна, оттого что Фрейд, при всем новаторстве своего гения, был изрядно в плену системно-монистического мышления XIX века и, если говорить в наших терминах, упорно пытался отождествить ареал Бессознательного со всей Антропологической Границей, всем человеком. Для нашей модели это нонсенс: человек здесь — полифоническое существо и три ареала его Границы не сводятся ни к какой монистической схеме или системе в духе девятнадцатого столетия. Ареал Бессознательного здесь всего лишь один из ареалов топики Границы, ограниченная область процессов, в которых достоверно идентифицирована зависимость от Бессознательного. И в пределах этой епархии психоанализа, заведомо не объемлющей всего многообразия предельных стратегий, можно, я полагаю, довериться мнению отца психоанализа и принять его тезис: в паттернах данного ареала дискурс конца, отношения с концом управляемы влечением к смерти. Это немедленно дает нам ответ. Яснее ясного, какой сценарий смерти выстроит влечение к смерти. Влечения, учит психоанализ, способны фантастически накапливать и сгущать энергию, разряжаясь в экстатических, оргазмических, взрывных актах и механизмах. И смерть Человека Безумного — а точней, его жизнь, взятая как сценарий его смерти, — есть экстатическая смерть, экстаз самоуничтожения, оргазм аннигиляции, смерть, что стремится стать космическим взрывом... Сценарий, притягательный для многих сегодня. Я думаю о гекатомбе 11 сентября, о смерти девятнадцати — и семи тысяч: не проступает ли в ней девятнадцатилицый образ смерти Безумного Человека?

Виртуальная смерть — прямой контраст всему этому. Как мы говорили, определяющий признак виртуальной реальности — ее привативность, отсутствие тех или иных измерений, структурных элементов или основных предикатов «настоящей» реальности. Главный принцип привации — энергийный: ключевое отличие виртуального явления от его реального прототипа — кардинально пониженный диапазон формостроительной энергии, за счет которого остается неактуализованной, невоплощенной часть характеристик явления, определяющих его связей и законов, остается несформированной часть уровней организации и структуры и т.п. Но этот общий принцип оставляет простор для великого разнообразия. Задолго до всех речей о виртуальности соотношение виртуального и реального миров точно передал Тютчев: «Как океан объемлет шар земной, земная жизнь кругом объята снами». Представим: ведь недостающими, недостроенными могут быть априори любые измерения любого явления, снятыми — любые связи, ограничения, законы; и это значит, что любое явление, как и вся целокупная реальность, «кругом объяты» облаком своих всевозможных виртуализаций. С поэзией абсолютно согласна строгая наука: в квантовой физике любая реальная частица окружена облаком виртуальных частиц. Из необозримого множества виртуальных миров человек открывает и осваивает пока лишь отдельные островки; но хватит и одного Интернета, чтобы оценить настоящую и будущую роль ареала виртуальности в нашей жизни. Нас сейчас занимает антропология виртуальности, отличительные черты виртуальных антропологических стратегий — то есть, прежде всего, свойства психологической виртуальной реальности, виртуальных режимов деятельности сознания. Механизмы и техники виртуализации, выводящие в такие режимы, весьма грубо можно разделить на два типа (впрочем, часто сочетаемые). Снятия части свойств и законов реальности можно достигать путем изоляции, конструирования обособленной виртуальной сферы либо путем трансформации сознания и восприятия в определенную сторону — к «размытой оптике», частичному отключению, расслаблению функций контроля, управления, аналитического мышления. В обоих случаях виртуальное сознание не включает в себя полноценного сообразования с окружающей реальностью, полной системы связей с ней, и это значит, в частности, что с позиций этой реальности виртуальные стратегии лишены координации и ответственности. Но надо также отметить, что виртуальному сознанию почти никогда не удается целиком устранить мешающее присутствие «настоящей» реальности, и это присутствие вносит в него ряд специфических оттенков: признание своего мира всего лишь «миром понарошку», миром имитации и игры, фрустрацию и протест против своей вторичности, отсюда — парад негативных, разрушительных импульсов...

Фундаментальным остается факт: виртуальный мир не создает своих форм и вынужденно ограничивается манипулированием готовыми формами. Максимум его самостоятельности — разрушение этих форм; страсть в виртуальном мире становится истиной кредо Бакунина: «страсть к разрушению есть страсть творческая». Отсюда идут нити ко многим современным явлениям... — Однако не будем отвлекаться. Сказанного довольно для нас: мы видим, что образ реальности, восприятие реальности для виртуального сознания несут элемент ирреальности, условности, подвопросности.

Отсюда очевидны особенности виртуальных дискурсов конца и смерти. В их основе — виртуализация самих этих первофеноменов: конец и смерть предстают в размытой оптике виртуального сознания. Сакраментальный вопрос: «Неужели я настоящий и действительно смерть придет?» — не может получить здесь утвердительного ответа, лишь отрицательный либо неопределенно-туманный. Конец и смерть не доводятся до сознания в своей грубой определенности и неизбежности. Будучи виртуализованы, они порождают дискурс или мир виртуального умирания, где все сопутствующие феномены также предстают полупризрачными и подвопросными, обретают оттенок ирреальности, имитации, быть может, игры. И здесь нельзя не заметить, что наше описание в точности отвечает эвтанасии. Что, в самом деле, значит эта практика, упорно пробивающаяся на авансцену в современной культуре смерти? Ее можно определить как создание особого мира-для-умирания: такого мира, откуда умирание и смерть во всех их негативных проявлениях были бы устранены. Этот мир должен быть не просто иллюзорным, он должен полностью замещать реальность в сознании и существовании человека, что в точности значит: он должен быть психологической виртуальной реальностью — виртуализацией умирания. Итак, смерть Человека Виртуального — а точнее его жизнь, понятая как сценарий его смерти, — есть эвтанасия.

Набросанные сценарии конца — два конкурирующих варианта финала истории Альтернативы. Заметно, куда склоняется ход этой конкуренции. Виртуальные практики — главнейший новый феномен в антропологической реальности; с небывалой быстротой они расширяют свой спектр и достигают поистине глобального распространения. Они выдвинулись совсем недавно, и еще не созрело время для выводов; но можно, конечно, ожидать, что именно ареал виртуальности будет доминировать в репертуаре предельных стратегий Человека, в его отношениях с Границей. Шансы — за сценарием эвтанасии человечества. В этом есть логика: история Альтернативы тогда рисуется как последовательный путь вниз, спадание по топике Антропологической Границы в ареалы с меньшей и меньшей творческой, формосозидательной энергией — вплоть до предела, которым и является колеблющаяся, полуреальная виртуальная реальность.

Может явиться мысль, что эта картина, этот «сценарий несовершенного апогея» попросту воспроизводят (на тарабарском наречии) обычнейшую картину жизни, парадигму жизненного процесса, проходящего фазы расцвета, упадка и умирания. Однако совпадение кажущееся. Для биологической особи событие порождения новой особи, отличной от себя и одновременно неотличимой, ибо у особи нет свойства самоидентичности, — есть подлинное событие трансцендирования, претворения в Иное, и в нем достигается совершенный апогей жизненного процесса. Жизнь совершенна в себе, ее парадигма заключает в себе ее преисполнение (ибо оно совпадает с произведеньем потомства). Но для существования человека это, увы, уже не так. Критическая грань, разделяющая две сферы, имеет много имен; в наших рассуждениях она выступает как самоидентичность. Человек обнаруживает себя наделенным залогом самоидентичности и по сей день решает, что с этим залогом делать. Перепробовав ряд энергоемких решений, недавно он с энтузиазмом открыл самый приятный и легкий путь.

Отсюда может явиться другая мысль: не хотим ли мы всем этим сказать, что «проект Человек» — неудачный опыт, коль скоро по бытийному счету его путь — неудача, крах? На эту мысль у нас уже нет резкого ответа. Тут ведь бывают просто настолько разные критерии! С одной стороны, да, если набросок наш верен, Человек скользит по своей Границе вниз, так и не обретя Исполне-

ния, *не сбывшись*. А с другой — кто его видал, этот бытийный счет? Нельзя же отрицать сказочный технологический прогресс. И успехи в освоении ближнего космического зарубежья. И неуклонный рост мирной мощи РККА, то есть, тьфу, НАТО. Как говаривал Зощенко, ватерпасы изготовляются. Так что в данном пункте мы ни на чем не настаиваем. Кому как.

Существеннее совсем другое. Все, что мы говорили, максимально далеко от любой прогностики, и я никак не берусь пророчить о действительном грядущем, какое устроит себе Человек. Мы двигались в обычной логике, взвешивающей понятия и факты, оценивающей тенденции и пытающейся расчислить следствия. Желая хоть немного подняться над этой линейной логикой, подходящей более для суждений о механических апельсинах, мы пробовали рассуждать и в поэтике синопсиса: свободно отбирая акты, события, изменения и располагая их в разнообразные сценарии. Это отвечает реальности, топология, ткань которой сплетается из всех возможных и мыслимых сценариев, и эта многоцветная ткань гораздо богаче железной решетки линейной логики. Только от истинного грядущего эта ткань, быть может, отлична еще сильней, чем от железной логической решетки. Нет ничего более чуждого детерминизму, «предописуемости», чем реальность грядущего. Куда бы нас ни несло в топике Границы, однако действительность покуда не уставала демонстрировать нам, что она была и остается непредсказуемой и для нашей логики, и для наших сценариев, и мы еще, слава Богу, в открытом мире — в открытом море, — и бытийная тяга, изначально гнездящаяся в Человеке, может найти подлинное, а не редуцированное Исполнение. Человек неотменимо свободен быть или не быть: редуцировать или не редуцировать себя, а если потребуется, то и де-редуцировать. Открытость онтологическая значит и неутрачиваемость возможности вернуться в открытость. Связь с реальностью и грядущим устанавливает не построение сценариев, а *жест возвращения в открытость*, де-редуцирования себя. Это жест истового обращения, чающего услышать ответ: быть помянутым. И как архетипальный духовный жест де-редуцирования себя в истоки нашего мира входит молитва разбойника:

ΜΝΗΣΘΗΤΙ ΜΟΥ ΟΤΑΝ ΕΛΘΗΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΒΑΣΙΛΕΙΑΝ ΣΟΥ[3].

[3] «Помяни меня, Господи, когда приидешь в Царствие Твое!» (Лк. 23, 42). – *Прим. ред.*

# И М Е Н А

Рядовой Станислав Ростоцкий

АНДРЕЙ ЗОРКИЙ

# Стойкий оловянный солдатик

Его похоронили с воинскими почестями. Для меня это было неожиданностью. Да, у многих его сверстников, однокашников по ВГИКу, биографии, их истоки были военными. Военная биография Ростоцкого была короткой и страшной. Списанный по тяжелейшему ранению, он остался рядовым, а рядовым не принято персонально воздавать воинские почести. Так с той далекой войны провожают лишь прославленных генералов, маршалов. Ростоцкий остался рядовым.

Автор «Зорь», «Майских звезд», «На семи ветрах», он и на кинопленке создавал памятник простым солдатам. Вот почему в прощальный августовский день 2001-го в Доме кино у его гроба сменялся солдатский караул и в последний путь его провожала военная музыка.

## Фотограф щелкает, и птичка вылетает

«Что там ни говори, а личность режиссера, его человеческое «я» обязательно проявятся, отразятся, как в зеркале, на экране», — сказал мне однажды Ростоцкий... А в фотографиях?

Вот его первый снимок, «фотограф щелкает, и птичка вылетает», малыш смотрит доверчиво и ясно на мир. («Мы сняли эту фотографию в «Доживем до понедельника», включив ее в семейный альбом нашего учителя Мельникова».) Поколение начала 1920-х. В их анкетах юность и Великая Отечественная будут значиться в одной графе.

Вот вихрастый мальчишка в пионерском галстуке (наверняка он грезит Испанией, чкаловскими перелетами, папанинцами, Магниткой!) стоит на трибуне перед микрофоном — фотография из газеты, это X съезд ВЛКСМ, пионер Стасик Ростоцкий выступает с приветственным словом. («Эта публикация сделала меня знаменитым, — улыбается он. — Я ходил с этим снимком, как с паспортом. Зарплату по газете получал».) Какую зарплату?.. Вот бережно хранимый конвертик с фотопробами к фильму «Бежин луг», сделанными на кинофабрике. На конвертике надпись: «Хорошо смеется», — это режиссерская пометка великого Эйзенштейна.

Вот парнишка-солдат в сдвинутой набок ушанке. Похожий на тысячи своих сверстников. Случайные немногочисленные фотки не говорят о пройденных фронтовых дорогах, яростных боях и тяжелейшем ранении. Вчерашние фронтовики, придя во ВГИК, не думали о личных архивах и грядущей славе. Не ведали, что к истории кино будут причастны и эти скромные снимки. Кадр из фильма «Пирогов», где рядом с Нахимовым — Диким его адъютант (Ростоцкий). Рабочий момент на съемках первой его картины «Земля и люди». Молодые режиссер Ростоцкий и писатель Троепольский. А вот и «Дело было в Пенькове» — Слава Тихонов, Майя Менглет, Стасик Ростоцкий, оператор Гарик Гарибян. И через тридцать-сорок лет миллионы людей будут с волнением смотреть этот фильм. Скупы и немногочисленны снимки, запечатлевшие начало

режиссерского пути, поистине триумфальны серии фотографий, рассказывающих о победных кинофестивалях и высоких наградах, увенчавших «Доживем до понедельника», «А зори здесь тихие...», «Белый Бим...».

А вот рыбалки режиссера. В укромных речных заводях, на стремнинах. Вот он с отцом, крепким осанистым бородачом в высоких рыбацких сапогах (он был прекрасный врач, педагог-просветитель, один из организаторов советского здравоохранения), вот с юным сыном Андреем...

Теперь — деревенская завалинка. Ростоцкий с лесничим или вот с этой девяностолетней старушкой Анной Филипповной... А вот Кавказ, на горячем скакуне одноногий (!) джигит засветил немыслимую «свечку» (как-никак бывший боевой кавалерист!), а вот... лет через двадцать (случилось, к несчастью, и такое!) пал под лошадью на съемках фильма «Эскадрон гусар летучих» — тяжелейшая травма и операция.

Израненный на войне, не раз битый и в мире, он был бодр и несгибаем, как... андерсеновский оловянный солдатик! Да-да, тот самый, которому не хватило материала на вторую ногу.

## Жизнь настоящая, в этом вся штука!

Он фотографировался с речистой старушкой Анной Филипповной. С отцом и мамой. С ватагой норвежских пацанов. С Юрием Гагариным. С Иваном Папаниным. С Мартиросом Сарьяном. С Кингом Видором и Фрэнком Капрой. С Полом Ньюменом и Питером Финчем. С Гортензией Альенде и Акирой Куросавой... Десятки блистательных имен. Цвет времени! Скажи, с кем ты фотографировался, и я скажу, кто ты...

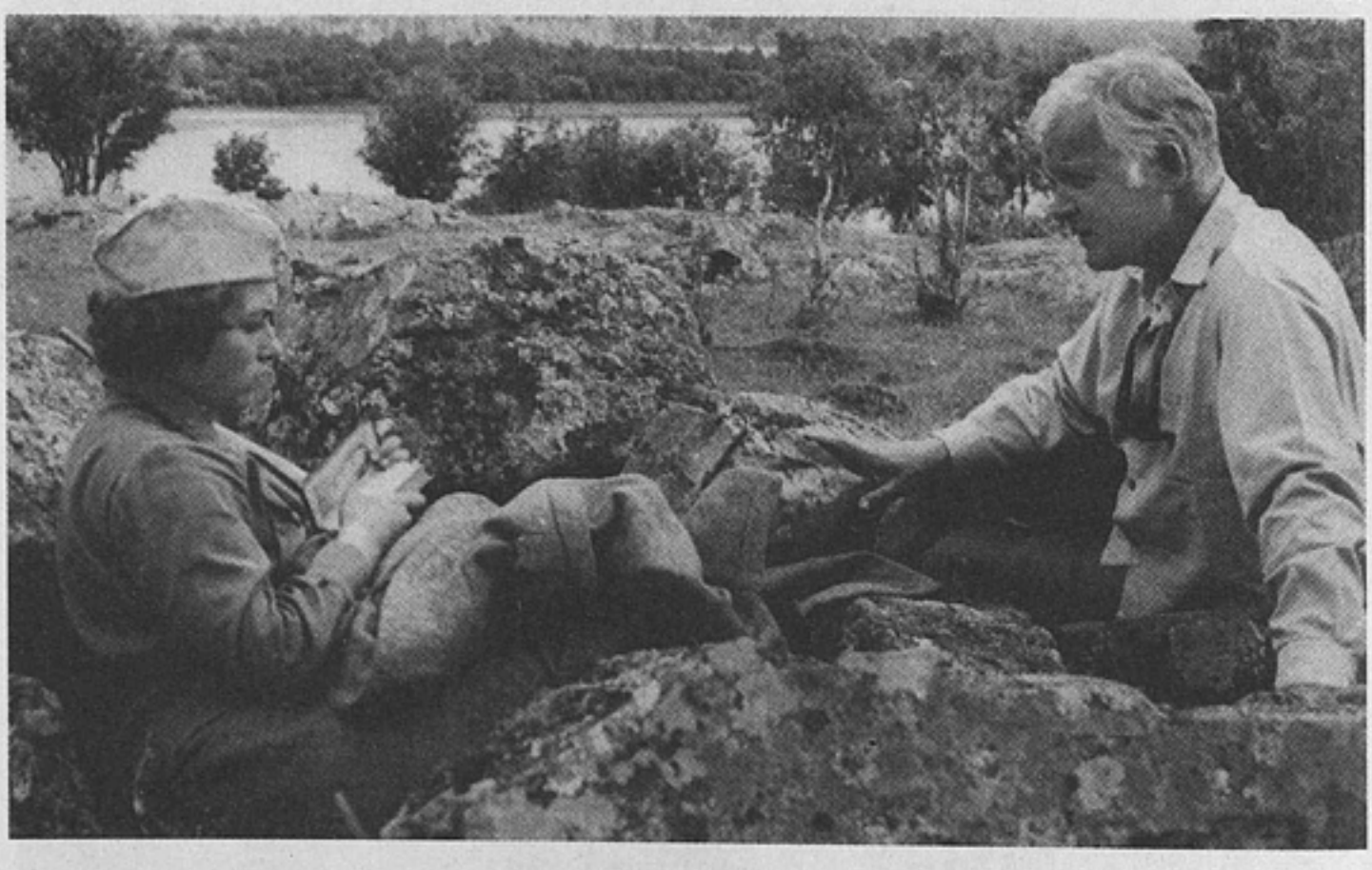
Он объездил множество стран. Перевидал тысячи людей... Так родилась эта огромная, пестрая, несистематизированная (так и не проявлены, не отпечатаны сотни пленок и слайдов) «фотоодиссея». Он не часто проглядывал ее. Некогда. А уж если брался за фотографии, то с несравненным удовольствием задерживался на тех, где запечатлены редкие минуты покоя, встречи с природой наедине. Где-нибудь в березовой роще, на поляне, у догорающего костерка, когда прозрачная осенняя тишина веет над миром. Или на мартовском льду какого-нибудь рыбацкого озера, солнце пригревает вовсю, вербы сияют в пушистом убранстве. «Думаю, — сказал он мне однажды, — что именно в отношении к живой природе, к животным можно определить суть человеческой души».

## «Эйзенштейн готовил меня к будущему»

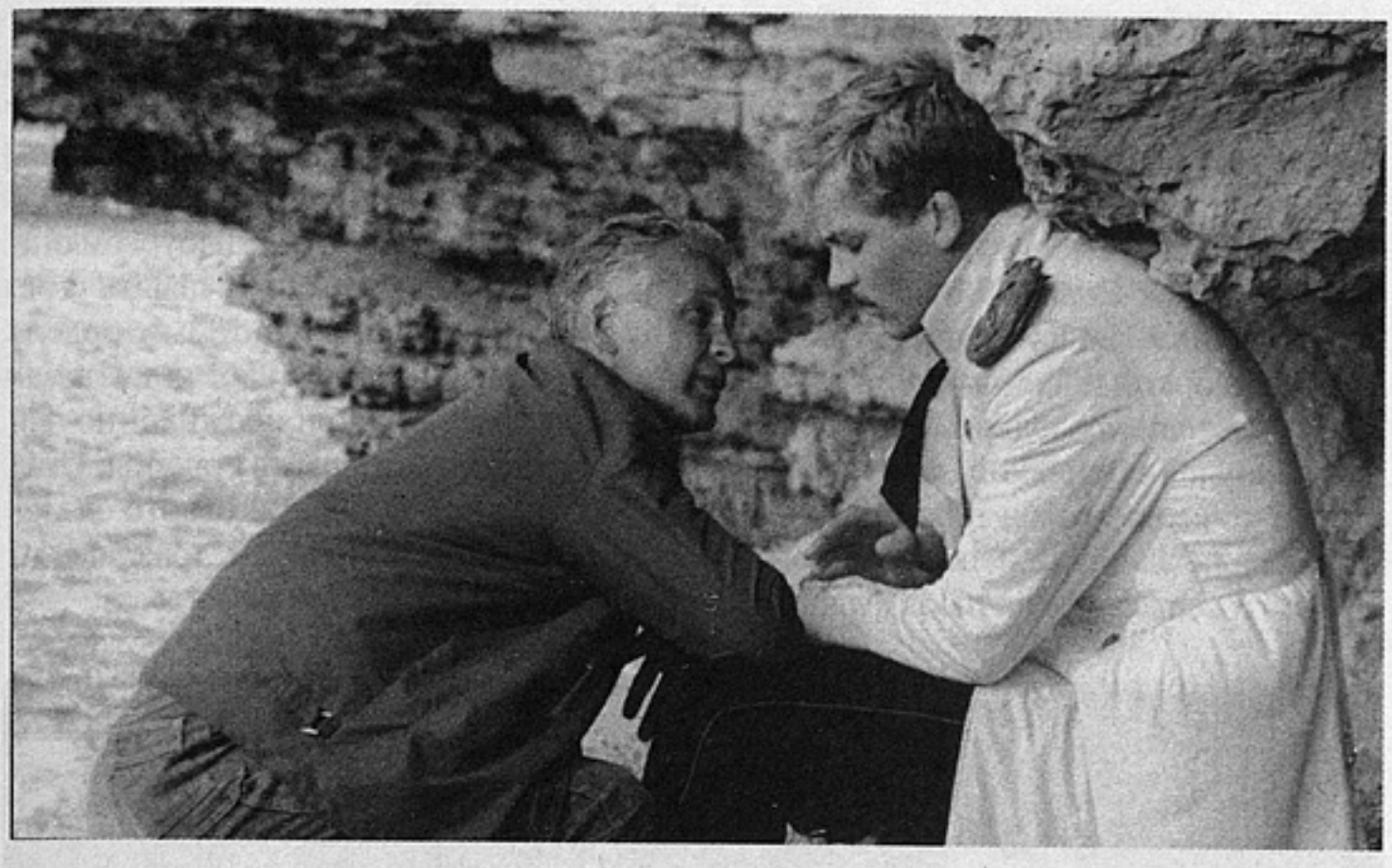
В 1940 году Ростоцкий окончил школу.

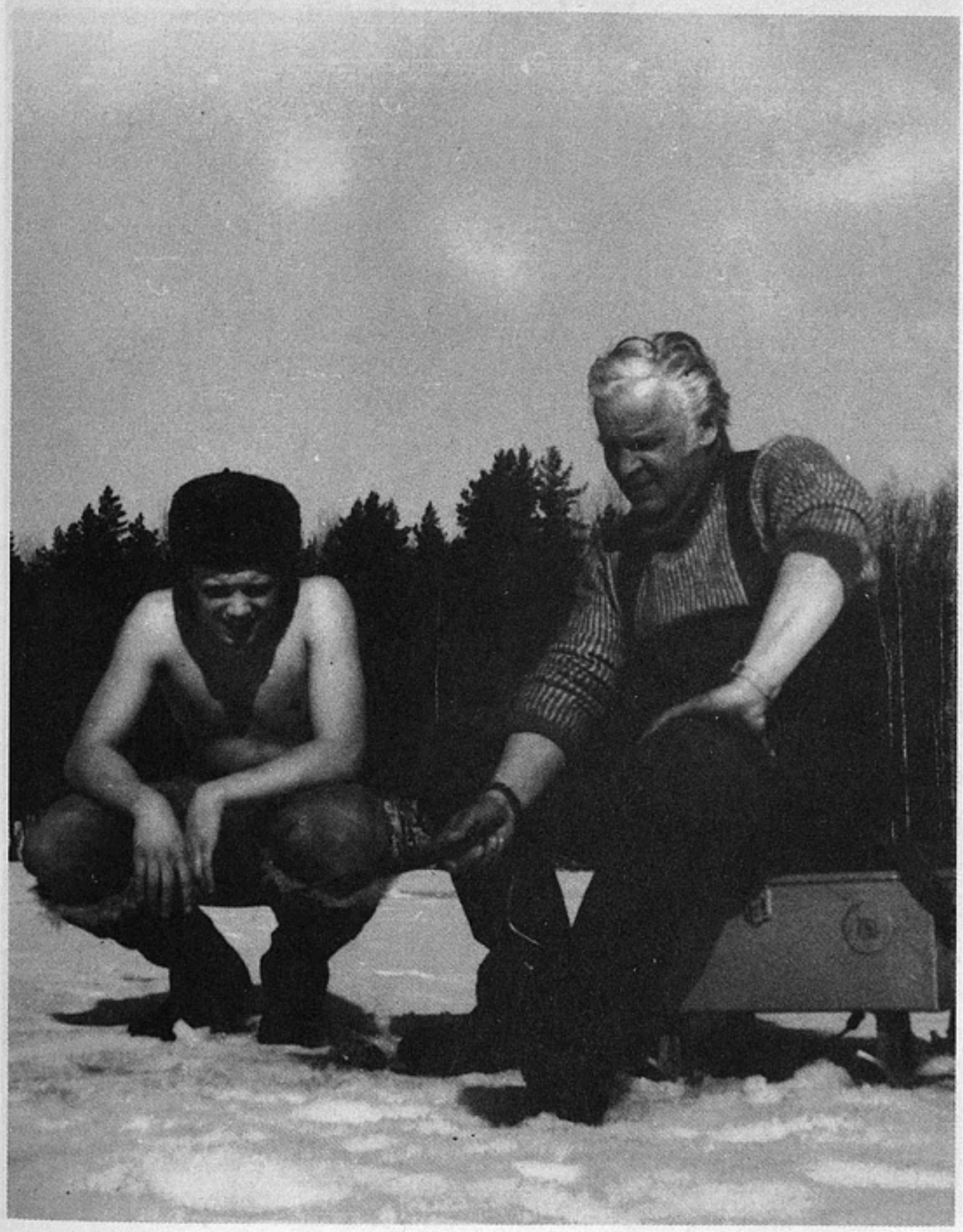
В 1942 году стал солдатом. В феврале 1944-го был тяжело ранен под Дубной.

«И уже в августе 1944 года я из рядового 6-го гвардейского кавалерийского



На съемках фильма «А зори здесь тихие...»





На съемках фильма «Герой нашего времени»

С сыном Андреем на рыбалке. Валдай

корпуса превратился в инвалида Отечественной войны, а в сентябре стал студентом ВГИКа... В День Победы, 9 мая 1945 года, я ушел на площадь перед институтом, ходил и плакал. Плакал, потому что было невыносимо тяжко от мысли, что те, кто больше всех заслужил право стать участником этого праздника, никогда не встанут из могил».

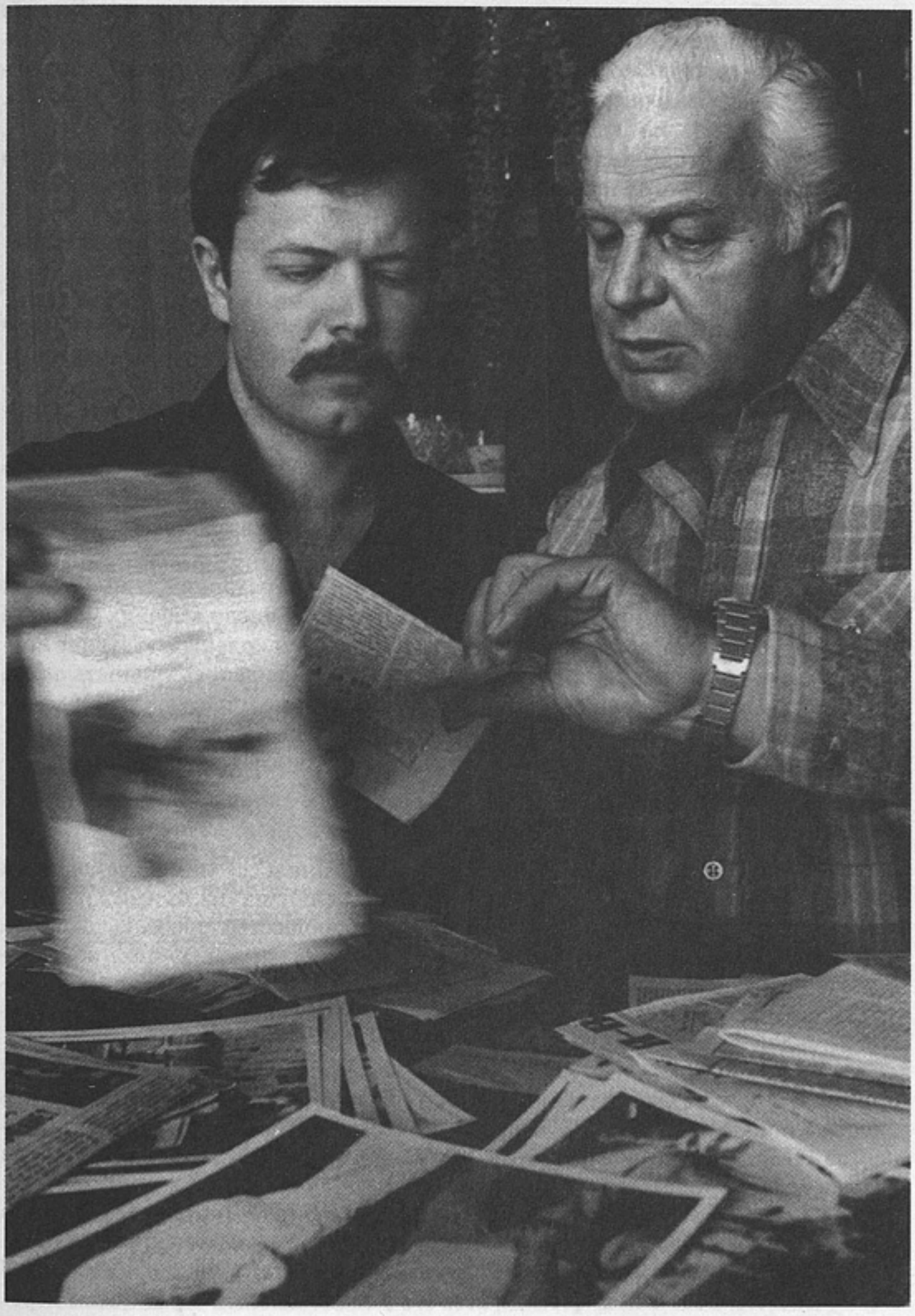
В этот день вместе с другим вгиковцем оператором Валерием Гинзбургом они отправились к Сергею Михайловичу Эйзенштейну. «Мы приехали в девять утра. Открыла тетя Паша. Сергей Михайлович был одет в парадный костюм с орденской ленточкой и чрезвычайно взволнован. Вошли, как всегда, в кабинет. Сказали, что хотели поздравить его с Победой. Он вышел на кухню и неожиданно для нас вернулся с бутылкой водки. Налил нам и себе по-фронтовому в стаканы. Стал каким-то серьезным и торжественным и сказал: «Выпейте, ребята! Вы это сделали! За ваше здоровье. Спасибо вам!» — и выпил, не поморщившись, тоже как-то просто и серьезно, как пьют в деревне после большой и тяжелой работы».

На съемках фильма «Белый Бим Черное ухо»

Он стал учеником Эйзенштейна! По заданию мэтра прежде всего прочел двадцать томов «Ругон-Маккаров» Золя, биографию писателя, смотрел французских импрессионистов, слушал музыку Равеля и Дебюсси. (Знакомство с русской классической литературой и подразумевалось, и было тщательно проверено.) А потом были «Человеческая комедия» Бальзака, японское искусство... И в промежутках между этой прекрасной и изнуряющей работой встречи и долгие беседы в кабинете. «Нет, меньше всего Эйзенштейн занимался со мной режиссурой. Он просто готовил меня к будущему, заряжая знанием литературы и искусства, пониманием законов любого творческого труда».

## «Нас было много на челне»

У каждого режиссера есть та заветная картина, которая подарила ему имя в искусстве.



Станислав
и Андрей Ростоцкие

«Дело было в Пенькове», 1958-й. Кажется, еще совсем недавно проскакали по экранам веселые, жизнерадостные, симпатичные «Кубанские казаки», с песней и пляской решавшие сердечные дела на фоне щедрой, как Сорочинская, ярмарки. И вдруг озорно и бесстрашно к верхушкам берез, к весеннему грачиному небу взлетела ушанка Матвея, потрепанная, лагерная, повидавшая виды. Родился фильм! Смелый, острый, чистый. Родился герой — добрый, честный, горячий непростой деревенский парень, задира, смутьян и воитель за справедливость. Родился актер Тихонов. Родился режиссер Ростоцкий.

Именно в этой картине — начало будущей зрелой режиссуры. И прежде всего — ее проблематика, привлекшая миллионы зрителей.

В ту пору в мире кино его называли просто Стасик Ростоцкий. А еще были Гриша Чухрай, Слава Шумский, Володя Монахов, Сережа Бондарчук, Саша Алов и немало таких же, как они, фронтовиков, в залатанных гимнастерках, с нашивками за ранения, порой на костылях вступавших в аудитории ВГИКа (Ростоцкий учился в мастерской С.М.Эйзенштейна и Г.М.Козинцева). Закончив институт, поработав ассистентами, вторыми режиссерами и операторами, пережив тускло помпезное малокартинье, к концу 50-х они (в содружестве со своими учителями) стали вершить новый послевоенный кинематограф. Когорта! Целое поколение режиссеров и операторов. И уже работали молодые — Хуциев, Шукшин. Вот-вот снимет «Иваново детство» совсем юный Андрей Тарковский.

Такое далекое, счастливое, бурное время! За одно десятилетие кинематограф поднялся на крутой гребень. Да, все они могли повторить пушкинские строки:

Нас было много на челне:
Иные парус напрягали,
Другие дружно упирали
В глубь мощны весла...

Они великолепно ощущали, кто они и что значат все вместе. И каждому из них еще предстояло осознать — в свой час, — кто же он сам...

К одним этот час приходил раньше.

«Баллада о солдате», «Судьба человека», «Летят журавли» — главные, принципиальные картины этого десятилетия.

«Майские звезды» (1959), «На семи ветрах» (1962) — это вклад молодого Ростоцкого в осмысление военной темы. Его картины (так же, как военные киноленты Сегеля, Алова и Наумова), явившись на свет, оказались по достоинству рядом с шедеврами советского кино.

И все-таки это предыстория. Приходит срок, и Ростоцкий снимает свои главные картины. Из когорты молодых он переходит в число ведущих мастеров советского кино. После просмотра «Белого Бима...» школьный товарищ Ростоцкого доктор физико-математических наук (они не виделись тридцать шесть лет) подарит режиссеру свою ученую книгу. Естественно, подпишет ее. И сформулирует самое главное: «Стасику Ростоцкому, который остался таким же, каким был в дни нашей юности, только стал очень сильным в защите добра».

## Очень сильный в защите добра

«Доживем до понедельника» — 1968 год. Эта картина и сегодня не устарела на фоне столь преобразившейся школы наших дней. Ничуть! И сегодняшний класс отнюдь не всегда стая волчат, но подчас и сообщество юных людей, которыми могли бы гордиться лучшие лицеи пушкинских времен. Униженное и оскорбленное государством учительство и сегодня по всей Руси слагается из подвижников и горемык, недоучек и блестящих профессионалов, людей передовых взглядов и махровых рутинеров

Школьный класс и История — такой была простая, емкая и пронизанная новизной формула фильма. Она придавала крупность всему рассказу, особый масштаб понятиям. Школьный класс — коллектив. Сообщество индивидуальностей. Портрет поколения. Учитель-гражданин. История не «предмет», не унылая «дисциплина», а школа воспитания.

Ну а режиссура, профессиональное мастерство? Вспомните хотя бы, как в финале фильма, в его кульминационной точке (когда главный герой собирается объявить ребятам, что уходит из школы) встречаются глаза учителя Мельникова и его учеников. Весь смысл фильма, весь его эмоциональный заряд в этом пере-

сечении взглядов. В проникновеннейшей, напряженнейшей паузе — глаза в глаза.

Здесь столько мгновенных и исчерпывающих характеристик! Здесь такое блестящее владение крупным планом — не просто человеческого лица, а характера, души, личности. Пауза-исповедь. И главное, что она выражает собой, — это великое слово «нельзя».

«Нельзя» — не окрик, не грубый ограничительный запрет. «Нельзя» — как высокая мера поступков, диктуемая совестью, долгом, добром, противостоящая аморальной формуле «все можно!».

...Главное, что потрясает в фильме «А зори здесь тихие...», казалось бы, принадлежит не режиссуре Ростоцкого, а самому сюжету, самой человеческой истории, рассказанной писателем Борисом Васильевым. Здесь под чудовищный огонь войны, под ее расстрел выведены пять девичьих жизней. Не огромное сражение, где сталкиваются армии и погибают тысячи, а только они, пять едва вступивших в жизнь девчат, вовсе не созданных для ратного дела, расстрелянных на фоне застывшей в безмолвии северной тайги и вечных гранитных валунов. Ростоцкий рассказал эту историю так, что она стала высокой трагедией, так, что просвещенные, весьма и весьма сдержанные ко всему советскому мэтры из Американской киноакадемии назвали «Зори» (так же, как впоследствии «Белый Бим...») среди пяти лучших фильмов мира.

Ростоцкий вспоминал: «Был международный фестиваль в Венеции — многоязычный, элитарный. В зале было темно от смокингов, шел фильм (на русском языке с итальянскими субтитрами) о старшине Васкове и пяти девушках-зенитчицах. Я был убежден в неминуемости провала. Вернули меня к жизни аплодисменты, раздавшиеся в тот момент, когда Женя Комелькова ударила прикладом фашиста, спасая Васкова. Аплодировали не нам, не фильму — сочувствовали Женьке Комельковой, ее поступку. Значит, эмоции победили!»

В «Белом Биме» — будничная жизнь тихого русского городка с неторопливыми сменами времен года, с улицами и дворами и простой историей бытия одной собаки. Это не просто «собачья история». «Животные дают лучший повод для метафор», — заметил Юрий Олеша. И в «Белом Биме» есть те же раздумья о совести, о добре и зле, что побуждали Толстого писать «Холстомера», Чехова — «Каштанку», Куприна — «Изумруда» и Айтматова — «Прощай, Гюльсары!»... Есть и в «Белом Биме» тяжелое, но великое слово «нельзя».

Во всем творчестве Ростоцкого прослеживается эта нравственная доминанта, сквозная линия кинолент. Здесь и выразительная простота его картин. И непреходящая юношеская романтичность. И россыпь прекрасных актерских работ. Режиссерских находок. И мастерски сложенное целое.

...Как-то он сказал мне, весело улыбнувшись: «Знаете, я не режиссер. Режиссер — это Эйзенштейн, Тарковский...» Признаться, мне никогда не доводилось встречать подобную откровенность ни у признанных мастеров, ни у нынешнего самонадеянного молодняка.

Но где-то, по другую сторону экрана, в одном из городов, где вполне могли бы жить Иван Иванович и Бим, учитель Мельников и его беспокойный класс, маленькая девочка садится за разлинованный листок бумаги и пишет:

«Симоновой Наташи. 4 «А» кл.

Мое мнение о фильме «Белый Бим Черное ухо».

Я 25 января 1978 года ходила в кино, мне очень понравился Бим.

Он мне понравился, потому что он никого не обижал. Его друзья были Толик, Люся, Дима и Витя. Они его всегда искали и кормили. А самый хороший друг Бима — Иван Иванович. Иван Иваныч тоже беспокоился о нем и любил, как он его. А самые плохие враги были серый дядька и тетка. Тетка эта и посадили Бима в клетку, и через нее он и умер. Я не хочу, чтобы эта тетка снималась больше в фильме «Белый Бим Черное ухо».

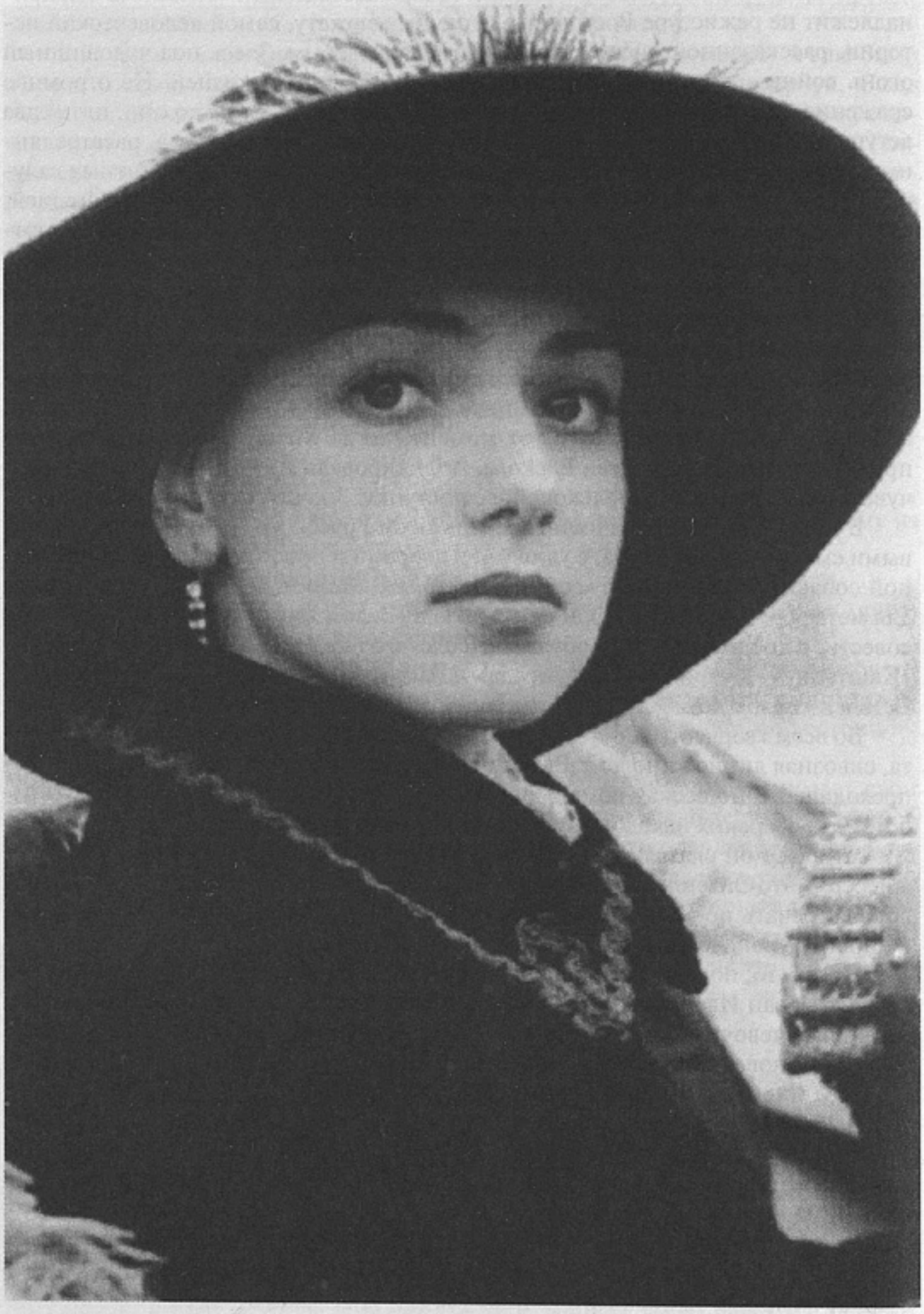
Этим вполне гениальным письмецом, присланным однажды в редакцию «Советского экрана» (был такой журнал) и найденным мною в мешках почты о «Белом Биме», я и завершу свои воспоминания о С.И.Ростоцком.

Никогда не забуду я и слова́ Марлена Хуциева, сказанные им в грустный день прощания с Ростоцким, когда вспоминали о несправедливых обвинениях по его адресу и со стороны партийной цензуры, и со стороны цензуры новейшей, либеральной: «Ах, какое это имеет сейчас значение!»

ОЛЬГА БУДИНА:

# «Если меня не трогать, я ангел»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Е.КУТЛОВСКАЯ



«Романовы. Венценосная Семья», режиссер Г.Панфилов

**Мы знакомы с Олей Будиной около года. Общались нечасто, и, быть может, поэтому мне было легче заметить изменения, происходящие в ней.**

**Перед съемками в телесериале «Граница» А.Митты Оля чувствовала себя юной восходящей звездой. В ней не было самолюбования, но была гордость за свои предыдущие роли, за то, что она знаменитая актриса.**

Мы сидели в кафе, Оля (кстати, девушка щедрая) бесконечно хотела меня чем-то угостить, но я отказывалась; мы шутили, смеялись, спорили. С ней (и тогда, и сейчас) очень просто общаться. Но если в начале знакомства я воспринимала ее как легкое и беспечное существо, позже меня поразило другое. Она, действительно, сверхкоммуникабельна, но абсолютно закрыта для посторонних глаз. Оля не так проста, как я думала.

Уже после выхода на экраны «Границы» мы в очередной раз встретились с Олей в кафе. Будина была все так же дружелюбна, но часто поджимала губы и замолкала, уходя в себя. Ей все время было стыдно, что она Оля Будина. Ей категорически не нравилось все, что она сделала в кино. Она раздраженно морщилась, когда я пыталась спросить ее о творческих планах. Я понимала, что Оля при всем видимом благополучии ощущает неудовлетворенность своей профессией или собой в профессии... Все это записалось на диктофон, и когда я отдала интервью на визу, то была уверена, что она откажется от своих слов, что у нее не хватит мужества предстать перед читателем такой вот — сложной, недовольной всем и вся, непонимающей, как строить свои дальнейшие отношения с миром кино... Но Оля умеет «держать удар».

Еще она замечательно умеет обманывать. Мы с ней делали в один глянцевый журнал текст на тему: «Кем я хотел быть в детстве». Будина уверяла, что мечтала доить коров, и такую байку на эту тему сочинила, что никто и не усомнился в ее реалистических корнях. А я теперь думаю: может быть, она решила, что для серьезного журнала хорошо бы рассказать другую байку и «сделать» из себя не доярку и не ангела, а «творческую личность в кризисе»?

Когда я позвонила ей и спросила, как дела, приняла ли она предложение Учителя сниматься в его новой картине, Оля ответила кратко: «Да».

**Кроме того, сейчас Будина играет Саломею в одноименном авантюрном сериале, который на Киностудии Горького снимают режиссеры Дмитрий Брусникин и Леонид Пчелкин.**

**Елена Кутловская.** А что еще делаете, кроме Саломеи?

**Ольга Будина.** Больше ничего... Хорошего должно быть понемножку. К ролям вообще нужно относиться очень избирательно, потому что каждая роль, хотим мы того или нет, оставляет непоправимый след в человеческой судьбе. То, что снято на пленку, иногда повторяется в жизни. После того как у меня недавно случился один из таких трагических повторов... я больше этого не хочу! Я теперь очень осторожно отношусь ко всему, что происходит с моими героинями.

Хотя играть только радостные роли — это, конечно, невыполнимый рецепт. Гораздо интереснее «производить» на свет злодеев. Вот благодатная почва для размышлений: почему он стал таким... а не другим?! Что повлияло на формирование такого яркого и отвратительно интересного характера?.. Это же всем любопытно! А меня, надо сказать, вообще занимают пороки. Я одно время даже хотела сделать этакую фотогалерею человеческих пороков. Смотрите, какое у меня лицо — на нем можно нарисовать все! Очень подвижные мимика и психика! Я хотела выбрать какой-либо психотип, понять его «зерно» и... Например, если женщина не интересуется ничем, кроме своего бизнеса... Или девушки, недолюбленные в детстве... Они были чего-то лишены и теперь хотят дарить свою любовь всем, а в итоге начинают душить этой любовью окружающих! У многих моих друзей такие мамы — они любят своих детей до буйного помешательства. Это порок.

**Е.Кутловская.** Но вы ведь актриса, зачем загонять себя в какие-то рамки? Актер волен экспериментировать, играть отнюдь не только светлых персонажей.

**О.Будина.** Я не хотела быть актрисой. Эту профессию я себе не выбирала. Но натура взяла свое. Лицедейство — это множество лиц. А у человека должно быть только одно. Значит, многоличие, оно же актерство, — от дьявола? Возникает вопрос: почему мне все это дано? Огромное количество женских профессий на свете, но почему-то я делаю это... И меня просто-таки распирает желание играть. Причем есть актеры, которые актерствуют не столько на сцене,

сколько в жизни, им интересно играть всегда! Им нравится добиваться таким образом любых целей, например, сесть без билета на поезд... А мне неинтересно такое разбазаривание. Я люблю докопаться до сути, например, понять причину психического заболевания того или иного человека — вот это дорогого стоит. Я иногда думаю: что я не в себе, что ли??? Я считаю, что актеров нужно ограждать от нормальных людей. Потому что актеры «косят» под нормальных, а на самом деле они ненормальные люди. Я имею в виду *настоящих* актеров. Господи, говорю крамольные вещи... Но дело в том, что когда со мной разговаривает какой-нибудь человек, я слышу совсем не то, что он говорит мне. Слышу только звук... А сама думаю, *почему* он мне это говорит... Ведь это страшно?!

**Е.Кутловская.** Страшно вдумываться в сущность происходящего перед вами?

**О.Будина.** Страшно, что я не знаю, на каком языке с человеком общаться. На том, на каком он со мной реально разговаривает, или на языке его истинных желаний и устремлений? И для него это страшно: он же разговаривает черт знает с кем! Все настоящие актеры — аутисты! Это точно! А как они иначе смогут жить? Все, что происходит вокруг актера, — это комиксы. Это обертка чего-то. То, что происходит внутри, — вот что интересно! И одновременно страшно, потому что именно внутри сокрыты пороки, я их четко вижу, и их так много!

**Е.Кутловская.** Но актер же не обязан лечить от пороков?

**О.Будина.** Он и не сможет, он же не психоаналитик.

**Е.Кутловская.** А что он делает — развлекает?

**О.Будина.** Актеру интересно во всем дойти до самой сути, и он до нее доходит. Потом ужасается ей. Выдающиеся актеры придают этой сути художественное обаяние, гиперболизируя образ...

**Е.Кутловская.** А давайте попробуем расшифровать ваше понимание слова «порок»?

**О.Будина.** Порок — это... Для меня чрезмерная любовь — это тоже порок.

**Е.Кутловская.** А вы способны сильно и жестоко любить?

**О.Будина.** Конечно. Ибо я тоже порочна! Все люди порочны. Всех зашкаливает. Когда человек переступает порог морали и нравственности, то есть когда он не в силах удерживать себя в рамках...

**Е.Кутловская.** В искусстве очень мало образов, абсолютно свободных от того или иного порока. Ведь и само искусство строится на отходе от правил, от устоявшегося поведения...

**О.Будина.** Я не открою истину, если скажу что Христа сыграть невозможно. Как играть святого?!

**Е.Кутловская.** Ну как же! Святой — это человек, который всю жизнь сопротивляется пороку; тоже своего рода аномалия. Разве эту аномалию неинтересно сыграть?

**О.Будина.** А как актер, который играет Христа, может существовать в нашем мире?! Мы живем при конце света. И все это понимают. Откуда актеру брать в себе (он же не Иисус!) *такие* душевные качества? Как ему сыграть истинную святость? Насколько я понимаю, святость нельзя придумать.

**Е.Кутловская.** Вы сомневаетесь, что такое возможно?

**О.Будина.** Да, конечно.

**Е.Кутловская.** А разве сомнение не порок?

**О.Будина.** В глобальном смысле — да. Но не будем углубляться в самокопание. Когда человек говорит о себе: «Ой как я порочен» или: «Ой как я порочна» — это элементарное кокетство!

Сегодня у меня был урок английского. По-английски зависть и ревность одно и то же (Jealousy). По-моему, это разумно. Ревность — это зависть к предмету любви. Я завидую тебе, завидую тому, что тебе без меня может быть хорошо, и поэтому я тебя ревную. Ведь мне без тебя не может быть хорошо. Мне плохо! (*Резко переходит на другую тему.*) Я обожаю всех женщин, которых играла. Я знаю про них все. Как они родились, что ели на завтрак, кто их воспитывал и какие у них были оценки. Иначе бы я не смогла их играть. Но, живя жизнью выдуманного человека, я беру на себя его карму. И она начинает существовать вместе с моей, они наслаиваются, переплетаются...

**Е.Кутловская.** А вы не завидуете другим актерским судьбам?

**О.Будина.** Почему нужно завидовать чужой судьбе? У меня есть своя собственная! У меня вообще нет ни к кому зависти. Зависть понятие очень смешное! Человек, завидующий кому-то, — это человек, который чего-то не понимает в са-

мом себе. У него в жизни поле непаханное, а он обращает внимание на «поле» другого! Не надо! Если вы испекли пирог лучше, чем я, почему я должна завидовать вам? Завтра я испеку лучше!

Да и вообще... Сегодня всем наплевать на молодых, ими никто не занимается. Мне тяжело, моим знакомым тяжело; они одарены, а им есть нечего... И я пытаюсь всех их как-то «засунуть» в какую-то картину!

**Е.Кутловская.** Вы такой добрый человек?

**О.Будина.** Я не добренькая! Но я добрая, и это правда!

**Е.Кутловская.** У вас много друзей?

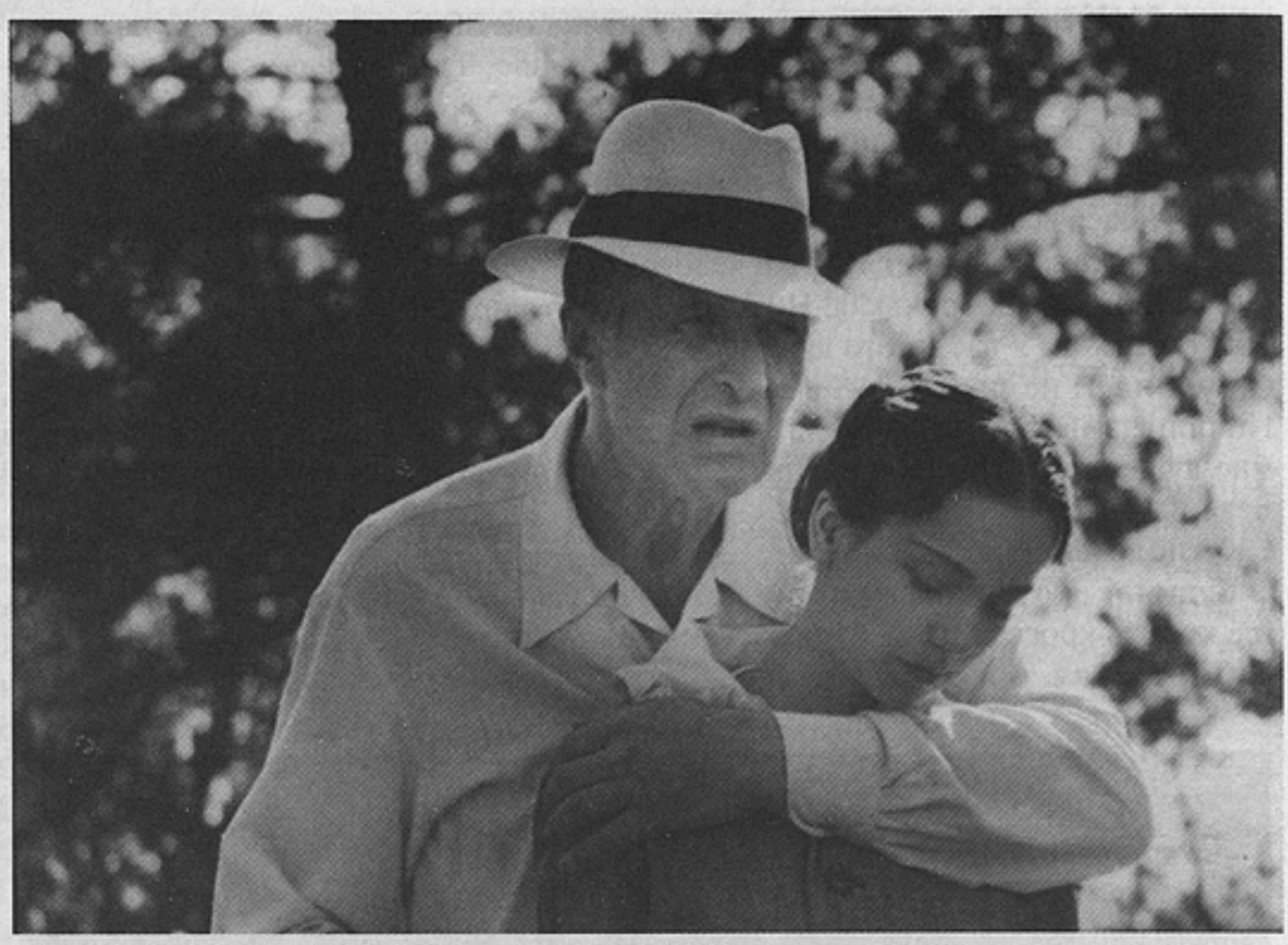
**О.Будина.** Я не знаю... но телефон звонит бесконечно. А я не люблю звонить... Но привязываюсь к людям, да... Я ни от кого не завишу, но есть люди, которые мне душевно близки, и я всегда волнуюсь, чтобы с ними ничего не случилось! Без них я буду совсем одинока! «Раба любви» — это про меня.

**Е.Кутловская.** А мама, брат?

**О.Будина.** Это другое. Этого недостаточно. Я же не беседую с друзьями о том, где купить кроссовки? Жизнь состоит не из этого.

**Е.Кутловская.** А я сегодня думаю, что жизнь состоит исключительно из этого.

**О.Будина**
*Фото Н.Пабауской*



«Дневник его жены», режиссер А.Учитель

Что все наши красивые домыслы о глубине внутреннего мира — ничто перед проблемой кроссовок, перед тем, где и на что их купить!

**О.Будина.** В детстве я читала Ричарда Баха, у него есть понятие «люди-дети». На планете их всегда много. Это существа, которые живут помадами, кроссовками, телевидением. А я живу совсем другим!

**Е.Кутловская.** Знаете, наверное, человек заблуждается всю жизнь. И сегодня мне кажется заблуждением мысль, будто мы существа сугубо духовные. Человек много веков не хочет и боится увидеть в себе животное.

**О.Будина.** И никогда не захочет! Это нормально.

**Е.Кутловская.** Человеку нравится придумывать себе объекты для определения якобы иной ступени своего существования, которую он воспринимает как высшую. А почему она выше, чем желание хорошо поесть?

**О.Будина.** Когда умер мой друг, я очень плакала, а другой мой друг сказал: «Ты плачешь не по нему, ты по себе плачешь». Я тогда на него обиделась, а через какое-то время поняла, что он абсолютно прав. В трагические моменты болезни близких, их смерти мы беспокоимся о себе, вот жестокая правда! Кому же она нужна?

**Е.Кутловская.** А разве чувство страдания — это не высокое чувство?

**О.Будина.** Это эгоистическое чувство! Когда мы теряем близких (предположим, кто-то умирает), мы мучаемся: как же мы теперь будем жить?! Это эгоизм, и всё! Мы жалеем себя, вот о чем я говорю! А надо быть реалистами.

**Е.Кутловская.** То есть прагматиками?

**О.Будина.** Я сострадаю человеку, когда ему трудно, и делаю все возможное, чтобы облегчить его боль. Это и есть сострадание.

**Е.Кутловская.** Когда вас бросают, вы не страдаете, а так же философски рассуждаете: вот какая я эгоистка, мучаюсь без него?

**О.Будина.** Конечно же, я страдаю!

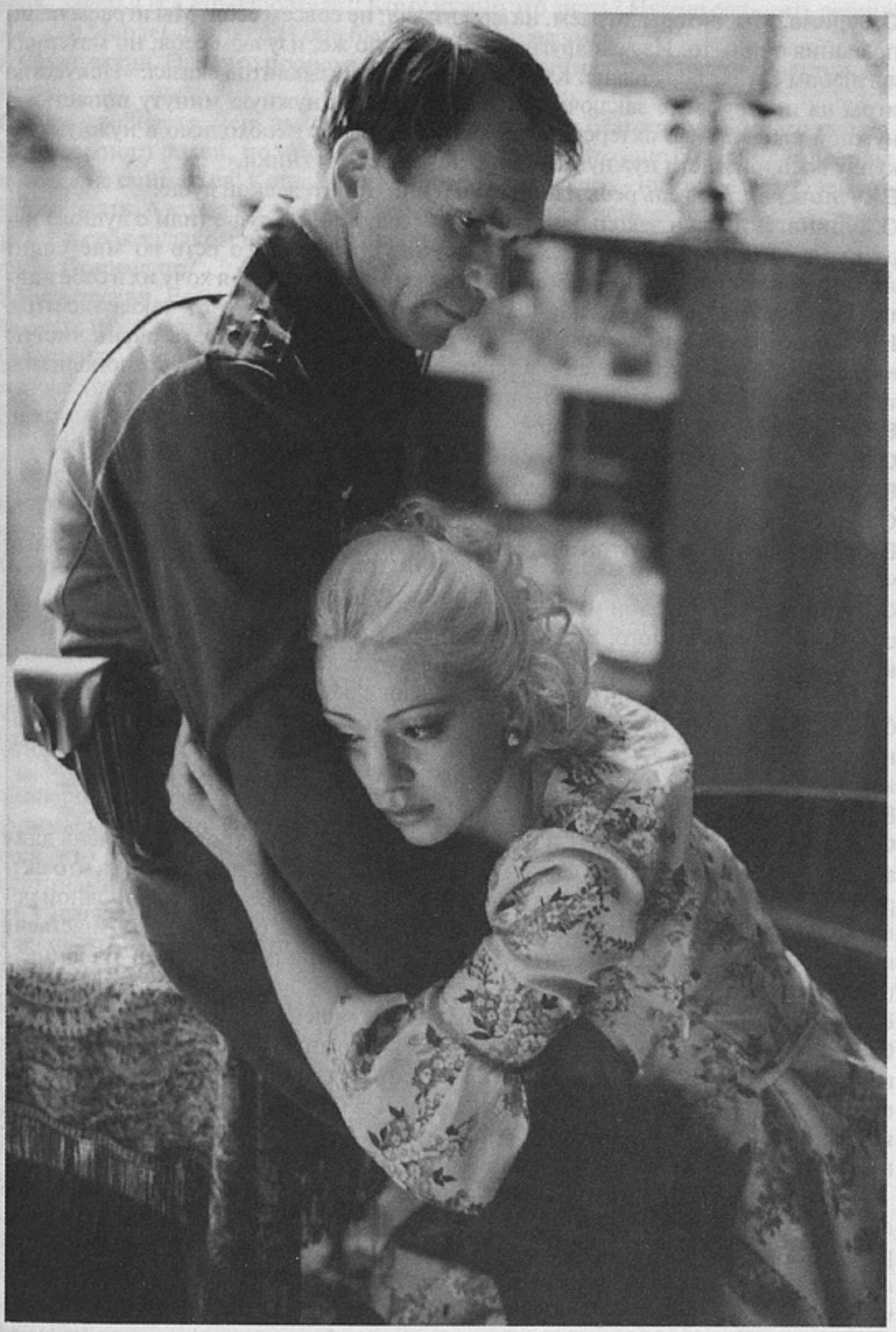
**Е.Кутловская.** И какой выход из собственных проблем находите?

**О.Будина.** Лечит только время! Бесполезно что-либо предпринимать. Все слова вылетают в форточку. Время «затягивает» боль.

**Е.Кутловская.** По натуре вы оптимист?

**О.Будина.** Я оптимист, хотя иногда произвожу обратное впечатление. Если «Божественная комедия» Данте названа «комедией» только потому, что она заканчивается «Раем», то в этом смысле я оптимист!

**Е.Кутловская.** А в каком смысле пессимист?



«Граница. Таежный роман»,
режиссер А.Митта

**О.Будина.** Вспомните строчку: «Тернистою стезей к могиле всяк спешит»...
**Е.Кутловская.** А какую «стезю» вы будете играть в Саломее?
**О.Будина.** Увидите...
**Е.Кутловская.** Я нетерпеливый человек, скажите сейчас.
**О.Будина.** В Саломее я играю жажду правды! Непримиримость! В скользких ситуациях люди обычно делают вид, что все хорошо. Саломея не хочет делать вид! Она говорит: «Ша!»
**Е.Кутловская.** У вас абсолютно ангельское лицо... Как с таким лицом говорить: «Ша!»?
**О.Будина.** Это правда. Да-а-а, я и на самом деле ангел... Если меня не трогать.
**Е.Кутловская.** Строя роль, вы каждый раз играете себя или создаете образ как-то иначе?

**О.Будина.** Мы, актеры, играем, на мой взгляд, не совсем себя. Мы играем наши познания о ком-то. Изучая других, мы, конечно же, изучаем себя, но материал я в любом случае беру извне. Кто-то из великих музыкантов сказал: «Искусство игры на инструменте заключается в том, чтобы в нужную минуту попасть по нужной клавише». В актерской игре, как в музыке, необходимо в нужную секунду воспроизвести нужную эмоцию. А это дело техники.

**Е.Кутловская.** Но ведь речь идет о вашей или о зрительской душе!

**О.Будина.** Вот мы и закольцевали нашу беседу. Да, на душе (или с душой) играть невозможно. Актеры немного дружат с чертом. То есть во мне сидит жажда познать, что же это за эмоции, откуда они берутся. И я хочу их в себе найти! Потому что меня эмоции переполняют! У меня во-о-от такая палитра. Но там все краски размазаны! А мне нужно найти и показать очень чистую краску. В этом и заключается мастерство актерской игры. Профессионализм и талант! Гении вообще никогда не промахиваются!

**Е.Кутловская.** Вы самолюбивы?

**О.Будина.** В жизни — нет. Но на съемочной площадке я честолюбива!

**Е.Кутловская.** А с режиссером работаете легко?

**О.Будина.** Если не дурак, то конечно!

**Е.Кутловская.** С А.Миттой вы совпали? Он, говорят, крайне авторитарный человек...

**О.Будина.** Нет, с Миттой мы не совпали. Для него не существует *другой* личности, помимо него самого! Вот Глеб Анатольевич Панфилов — тоже авторитарный человек, но, в отличие от Митты, он не пытался никого «лепить».

Вообще, если я не смогу вступить в диалог с режиссером, я с ним не буду работать! Я всегда за то, чтобы проводились актерские пробы; именно там устанавливается (или не устанавливается) контакт с режиссером. Если нет диалога, как я могу работать? Я ведь тоже должна получать удовольствие от работы!

**Е.Кутловская.** Так вы совсем не ангел?

**О.Будина.** Почему не ангел? Я же сказала: если меня не трогать, я очень даже ангел! Если бы я к себе относилась отстраненно, я бы не понимала, за что актрису Будину можно любить? Разве что за потенциал? Я не сыграла ни одной роли, за которую меня можно было бы полюбить. Может быть, только Анастасия в «Романовых». Те, кто говорит, что полюбили меня после роли в «Границе», перестают для меня существовать.

**Е.Кутловская.** А что могло бы стать предметом вашей гордости?

**О.Будина.** Лена, вы беседуете с человеком, который до сих пор по-настоящему не реализован! Я вообще не понимаю, почему вы со мной беседуете. Я в искусстве пока даже не единица! Есть поговорка: «На безрыбье и рак рыба». Так вот, я предпочитаю не быть «раком»! Лучше просто *не быть*! — именно так я сейчас к себе отношусь. Надеюсь, что Саломея станет той ролью, которая...

Чем дольше я живу, тем больше замечаю, как люди привыкли сами себе не доверять, они боятся сделать шаг влево, шаг вправо. Люди присасываются к определенному месту, к определенной профессии и пытаются от достигнутого не отступать. Это неправильно. Нужно не бояться рисковать! Я буду пытаться постоянно устраивать метаморфозы в своей жизни. Сейчас у меня что-то происходит внутри. И так, как я существовала раньше, я больше существовать не могу! Как я буду жить дальше, не знаю. Надо думать... Я была актрисой, мне было интересно то, чем я занимаюсь, и я это ставила во главу угла, для меня это было самым важным... Сегодня я поняла, что жизнь для меня интереснее! Жизнь вообще интереснее... Раньше я вся была в своих ролях! А теперь я влюбилась в жизнь...

**Е.Кутловская.** Ваш идеал актрисы? Я имею в виду актерскую судьбу.

**О.Будина.** Мне очень нравится, как реализовалась Янина Жеймо — она сыграла роль Золушки! И она сыграла волшебную жизнь и сказочную Любовь. Да, это всего одна роль, но в этой роли было столько света, что я уверена — Жеймо реализовалась на все сто!

**Е.Кутловская.** Так что же такое Оля Будина?

**О.Будина** (*обиженно*). Я не знаю что это такое!!! Человек, который всех обманывает! Сижу сейчас здесь и вешаю вам лапшу на уши, а выйду отсюда и буду ду-

мать: зачем я все это наболтала?! Кому нужно это знать? Нужно сочинять легенды, как Марлен Дитрих! И она была права. А я не умею.

**Е.Кутловская.** Оля, что происходит? Вас много снимают, вы названы «актрисой года»...

**О.Будина.** Знаете, Лен, вам кажется, что у меня все благополучно, а это не так. У меня много ролей, но нет *роли*! Не иметь *роли* — это еще больший ужас, чем вообще не сниматься! Когда вы еще ничего не сделали — никто не знает, чего от вас ожидать. А когда вы сделали, но не так... — это и есть ужас! Вы же не станете бить себя кулаком в грудь и говорить: «Я не такая, я другая! Меня испортили!!!» Понимаете?

**Е.Кутловская.** Если вы считаете, что все сыгранное вами — не *то* и не *так*, почему же вами активно интересуется пресса?

**О.Будина.** Потому что им больше некем интересоваться! Кем еще? Я сейчас самая востребованная актриса! Но ведь все мои роли — это кривое зеркало, а мне бы хотелось увидеть себя в нормальном!

Все снимают сериалы, это выгодно. И актеры основную часть времени снимаются в сериалах. А это неправильно! Актер должен работать в большом кино!

**Е.Кутловская.** Все твердят о кризисе в отечественном кино. Как вы думаете, в чем его причина?

**О.Будина.** Раньше было много потенциальных гениев и всех зажимали. А после перестройки, когда все стало возможно, оказалось, что сказать-то и нечего... Возникла пустота, которая длится до сих пор. И все пытаются из нее выкарабкаться! Чем сильнее выкарабкиваются, тем громче звук этой пустоты! Вспомните «Трехгрошовую оперу» Брехта. Она задумывалась как действительно трехгрошовая, то есть дешевая! А у нас недавняя постановка Машкова была одним из самым дорогостоящих театральных проектов. Смешно...

Мы, как Эллочки Людоедки, которые, состязаясь с заморской миллионершей, делают себе вместо соболиных воротников собачьи... Вот чем мы занимаемся в кино! И раздаем награды за это ничтожество. И никто не признается, что это ничтожество. Поставьте картины последних десяти лет рядом с картинами Феллини. И что?! Тарковский, Герман. Раз, два и... Понимаете? Ну да, у нас не бывает в России времени без гения. Вокруг пусто, а вот тебе — был Тарковский... Но остальным не дают дорогу.

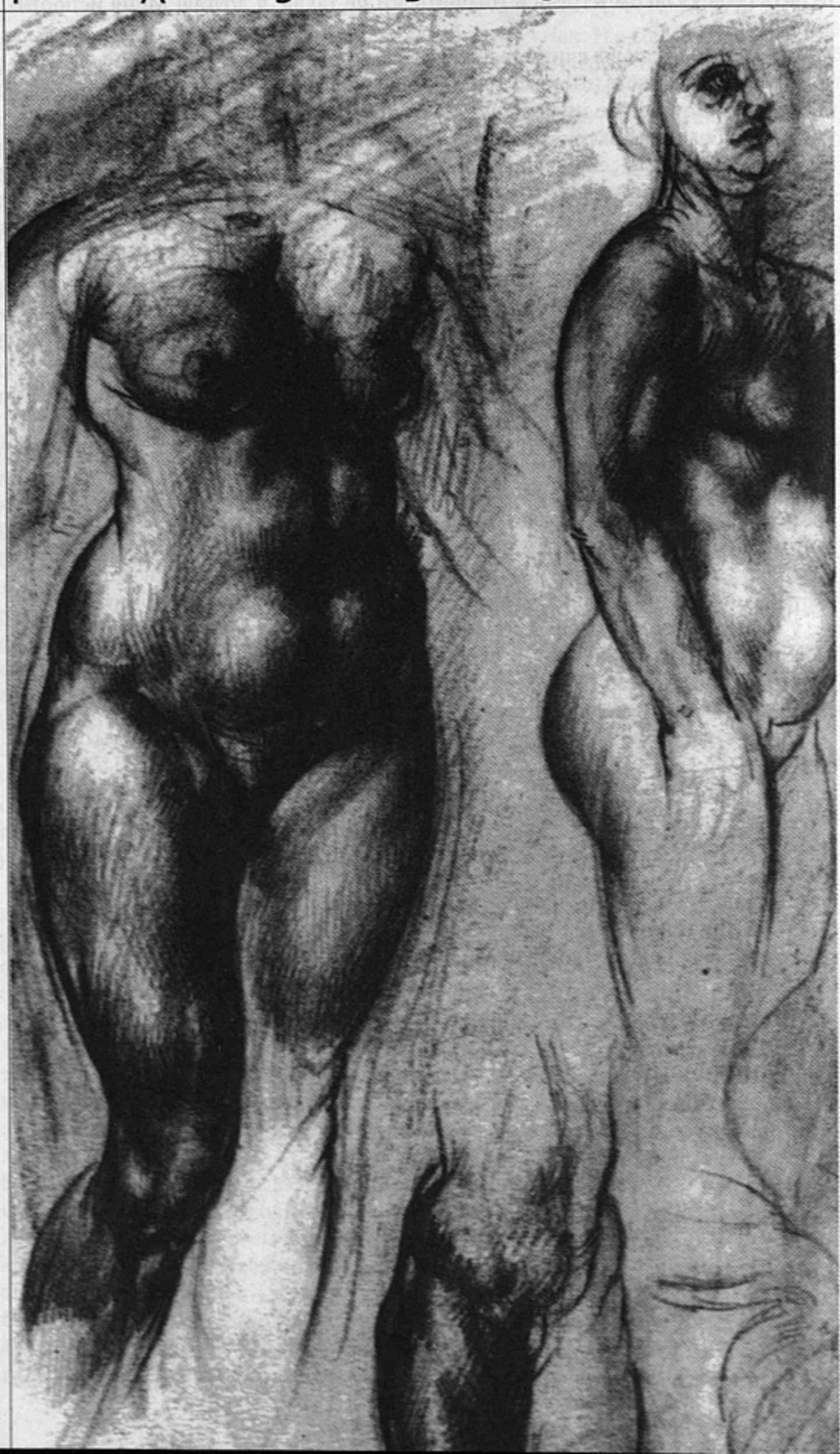
**Е.Кутловская.** Почему?

**О.Будина.** Дорого, наверное, бездарям не хватает!

Знаете, что такое делать кино по-русски? Это во время съемок пересобачить весь сценарий, так что все написанное автором исчезает! А вот делать кино по-американски — это не убрать из сценария ни слова. Режиссер же не должен быть единственным; он не имеет права душить замысел! В этом отношении режиссеров к себе и к материалу — основная проблема. В результате имеем то, что имеем.

В наше время «быть знаменитым», действительно, некрасиво! Некрасиво быть сегодня Филиппом Киркоровым. Самое ужасное быть пуком, а ощущать себя свирелью! Ведь все вокруг слышат звук, который вы издаете...

# РАЗБОРЫ



ИГОРЬ МАНЦОВ

# Таинство исповеди—2

**(1)** Я обнаружил закономерность. Между делом, на бегу, в тульском парке. Обогнав влюбленную пару, услыхал, как парень сплюнул: небрежно, но смачно. Мало ли, сплюнул. Мало ли, парень. Ладно.

Другая пара. Мечтаю, как бы ускользнуть: мышкой, зайкой, не задев ничьих интересов. Черта с два, сплюнул и этот. Сотая, тысячная пара — всякий раз кавалер сплевывал ровно в ту секунду, когда, поравнявшись, я уходил в отрыв. Летом и зимой, в Туле и столичных Сокольниках.

Я осторожен, скромно одет, тщедушен, прихрамываю на правую ногу, думаю о своем. Несмотря на это, джентльмены — атлетичные, изысканные, излучающие агрессивную уверенность — воспринимали появление невзрачного физкультурника как посягательство. Вызов. Вмешательство в личную жизнь.

Вот оно что, парни чувствуют себя неуверенно. Ощущают зыбкость своих отношений с подругой, любовницей или женой. Призрачность силы. Пугаются намека на конкуренцию.

Этот текст, этот сиквел, коротко ТАИС-2[1], посвящен белым взрослым мужчинам, молодым женщинам и *проблеме дистанции*, не решив которую, нельзя реанимировать отечественное кино.

Я хотел бы показать, как, приближаясь к объекту, то бишь к человеку, мы провоцируем его на откровенность. Выворачиваем наизнанку. Что мы знали о наших мужчинах? Ничего существенного. Мы наблюдали их с неподходящего расстояния. Теперь же известны направление движения и скорость — легкой трусцой. Наберемся мужества.

**(2)** Дистанцию следует понимать широко. Сократить дистанцию в языковом поле — значит перейти от специального языка описания, которым пользуется каста интеллектуальных жрецов и который мистифицирует доверчивых режиссеров, к языку обыденному, небесполезному на территории масскульта, то есть кино. Впрочем, следует избегать любых крайностей, — намекает исторический анекдот.

Итак, одному выдающемуся культурологу понравились фильмы одного незаурядного режиссера. Ученый отпустил режиссера на расстояние дискурса, а затем с присущим ему блеском пропустил фильмы через горнило терминологии, описав их на языке гуманитарной науки. Режиссер принял дистанцию, предложенную ученым, за оптимальную и стал относиться к своему творчеству как к некоей сакральной реальности.

История поправила его весьма своеобразно. На фильмах режиссера стали тусоваться люди, лишенные не то чтобы академической хватки, но даже здраво-

[1] См.: М а н ц о в И. Таинство исповеди. — «Искусство кино», 2001, № 1. — *Прим. ред.*

го смысла и эстетических привычек. Говорят, одна скандалезная политдама громко била в ладоши, мотивируя свой восторг с последней простотой, дескать, какое счастье, что на экране вождь мирового пролетариата еще ничтожнее и тупее, чем она воображала...

То есть вы понимаете, какой восхитительный пируэт: начиналось предельной эзотерикой, завершилось политчастушкой. Нежно любимый нами культуролог смотрел на режиссера из такой поднебесной дали, из такого насыщенного дискурса, что судьбе пришлось вмешаться и скорректировать оптику. Политдама глянула в упор и, сократив дистанцию до неприличия, промычала на языке улицы: «Гы-гы-гы!»

**(3)** На лавочку присели девочки семнадцати лет. Одна очень хороша собой, вторая хороша просто. Первая спокойнее, вторая агрессивнее. «Я никогда не возвращаюсь к парням, — хорохорилась агрессивная. — Они ходят, просят, а я не возвращаюсь. Разбежались, значит, все, без вариантов. А у тебя... а ты — возвращаешься?» — закончила она предельно заинтересованным тоном. Чего было больше в ее вопросе — презрения к «парням» или ненависти к «подруге», теперь не упомню.

Как это все (подлинная жестокость) не похоже на нынешнее наше кино, слюнявое и услужливое.

**(4)** Звали Светой. В Америке с 92-го. Семь лет спустя ночной звонок из Бостона. Захлебываясь от восторга и слез, поведала: только что по местному русскоязычному кабелю повторили сериал «Зимняя вишня».

Чтобы стать ближе к любимой, наутро посетил видеопрокат. Вот оно что: богатая героиня Сафоновой дарит нищему герою Соломина домик на атлантическом побережье, камуфлируя подарок нелепой легендой о заграничном наследстве. Невозможно польстить женщине более изысканно и тонко! Драматургия картины насквозь фальшива, не спасает даже жанровая обертка. Чуть погодя за свои материальные благодеяния Сафонова вытряхнет из Соломина душу. Однако на эту, следующую, серию авторы не решились: женский мир бдительно охраняет тайну вкладов и свои неписаные привилегии, подвергая смельчаков остракизму.

**(5)** Одна женщина рассмеялась: «Твое «Таинство исповеди» — записки злого мальчика, не так ли?"

Еще Вуди Аллен заметил: злые люди узнали о мире нечто такое, чего пока не знают добрые.

А вот «мальчика» оставляю без комментариев. Но девочки достали.

**(6)** Самый умный советский фильм притворился самым дебильным. Чего стоят его ослепительно точные гендерные прогнозы! 69-й год, «Бриллиантовая рука», соблазняет Светлана Светличная, поет Аида Ведищева, стихи Леонида Дербенева:

Нам попугай грозил загадочно пальмовой веточкой,
А город пил коктейли пряные, пил и ждал новостей[2].
Вы называли меня умницей, милою девочкой,
Но не могли понять, что шутите вы с вулканом страстей...

[2] На мой непросвещенный вкус, самая проницательная строка нашей послевоенной поэзии.

О да, милая девочка, умница, комсомолка, спортсменка, отличница, чудо. Мы щекотали ее за ушком, всем отделом, цехом, заводом поздравляли с Восьмым марта, дарили духи «Красная Москва», гвоздики, тюльпаны и розы.

Но не могли понять, не могли.

**(7)** Одна молодая дама: «Знаешь, у нас с тобой будет так, как захочу я». «Это еще почему?» — «Потому что у меня *есть выбор*».

1999-й. У нее выбор, гонор и власть. Ступай, выбирай, подавись. Ваше время.

**(8)** В новой России действительно обнаружили себя тот масонский заговор, та мировая закулиса, которыми пугали нас адепты эзотерических учений и левых политических сил. Только называется закулиса — брачные игры, генеалогическая субординация, семья (случай Ельцина). Помните, как, выпятив нижнюю губу, лосось упрямо прет против течения? Человек — такой большой лосось. В собственном соку.

Задача: протащить икру как можно выше, в предгорья. При этом из соображений политкорректности рассуждают о морали, национальных интересах, экономической целесообразности. Однако распухшая нижняя губа выдает подлинный интерес: лосось идет нереститься.

«Этнологи показали, что в так называемых архаических обществах умели скрывать социальные или политические маневры под маской родственных отношений; отсюда можно задаться вопросом: не стремится ли наше современное общество скрыть под маской политики или экономики генеалогические мотивы?» (Ф.Зонабенд)[3].

О, да.

**(9)** Еще не осмыслены три лучшие картины Панфилова. Критики перемудрили с дистанцией и ничего не поняли. Прав был неграмотный Игнатьич Глузского: «Эх, Танька, марксизм тебе нужен, марксизм и еще раз марксизм!»

Боец Алешка, как водится, хочет любви. Таня Теткина на это уже не согласная. Ей нужны марксизм и творческий экстаз. Девица обходится с парнем вполне бесцеремонно.

— Давай поцелуемся...

— Смотри, кто пришел... Собачка, иди сюда. Трезор, родной ты мой, родной!

— Тоска с тобой, Танька. Поженишься, может, повеселеешь.

— Скорей бы! Скорей бы, Алеша, Всемирная революция!

— А зачем революция?

— Чтобы *всех мучителей погубить*.

Мучители — в равной степени красноармеец Алешка и белогвардейский офицер Евгения Лебедева. Формально власть еще у них, но на деле российским миром заправляет эмансипированная девка. «Пусть ждет, бабе надо терпеть», — неуверенно мямлит боец. Постепенно парень трезвеет: «Страшно мне. Третьего дня кашне подарила, боюсь я ее! Психическая она. Верь слову: психическая. Намедни три пачки махры принесла». Отныне распределяет материальные ценности и созидает духовные — Теткина. Пропала Россия.

Финальный стоп-кадр: остервенелое лицо *одержимой* — гениальная находка Панфилова, Чуриковой, оператора Долинина.

**(10)** Но самую откровенную ленту о гражданской войне, «Звезды и солдаты», снял Миклош Янчо. И красные, и белые воюют у него из-за дам. Янчо так и строит картину: отряды вооруженных мужиков, давно потерявших идеологическую мотивацию, бороздят просторы среднерусской полосы в поисках самок. Постепенно отряды превращаются в неуправляемые стаи, офицеры и комиссары — в изголодавшихся самцов. Крестьянки и санитарки, раздевайся и одевайся, победителю полагается жизнеспособное потомство. Предельная условность картины лишь усугубляет ее предельную жестокость: идеология обслуживает биологию, кровавая бойня маскирует подлинные — генеалогические мотивы.

---

[3] Р у л а н Н. Юридическая антропология. М., 2000, с. 254.

**(11)** Реваз приехал из Кутаиси. Мы вместе учились и два года жили в одной комнате общежития. Мать Реваза наезжала в Москву торговать, ночевала у родственников. Однажды я увидел ее взволнованной. Оказалось, у соседки по лестничной площадке арестовали шестнадцатилетнего сына. Парень попался за мелкое правонарушение, ему грозил срок. Русская мать извелась, пролила море слез и опустила руки. «Но ведь надо что-то делать! — орала маленькая грузинка на всю общагу. — Мальчику сломают жизнь!»

Сильное впечатление. Прошло семь лет, но я до сих пор помню гнев, боль, глаза и решимость: «Надо что-то делать, он выйдет оттуда другим...» Она готова была спасать даже чужого ребенка, чужого сына. Эта кавказская женщина величиной с наперсток легла бы костьми, перегрызла глотку, стала бы атаманшей. Потому что не утрачен ключевой инстинкт: гибнет мальчик, юноша, муж — рушится мировой порядок. Русская плакала.

Когда говорят о ГУЛАГе, винят исключительно власть, большевиков, НКВД. Но большевики всего лишь предложили выгодные им правила игры: социализм, распределение, кормушка, дом отдыха, доска почета. Наши женщины *сами* сдавали своих сыновей и мужей. «Вот стою я перед вами, простая русская баба...» — «Член правительства», самая честная, самая жуткая лента 30-х.

**(12)** Радио «Ретро», концерт по заявкам: «Прошу для моей мамы, которой исполняется восемьдесят пять, передать ее любимую песню «Мадам Брошкина».

Замираю. Так и вижу, как в полумраке хрущобы вослед Пугачевой приплясывает лихая старуха, железная леди, простая русская баба: «Хо-хо хо! Хо-хо хо!» Революция проклята, социализм упразднен, бабуля не унимается.

Не вспоминает он меня два лета, две зимы,
А вспоминает, гад, когда надо дать взаймы!

Кашне, три пачки махры, хлеб и презервативы по-прежнему выдает Теткина, то бишь Брошкина. Не стареют душой ветераны.

И на что он там живет, скажите, люди, с своею крошкою?
Купил колечко ей, купил сережки ей...

Заметьте, люди, гимн Советского Союза оскорбляет либеральный вкус, «Мадам Брошкина» не оскорбляет, нравится даже официальным лицам. Эх, совок без конца и без края.

**(13)** «...в свете антропологических данных следует отметить, что модель неравноправия полов является тем решением, к которому прибегают традиционные общества, чтобы обеспечить свою жизнеспособность... существование неравноправия полов в большинстве человеческих обществ, как правило, все же выражается в превосходстве мужского пола над женским»[4].

**(14)** Американский журнал «Ньюсуик» обнародовал любопытные данные. Миллионерам хуже всего живется в Колумбии, их похищают. Налогоплательщикам — в Бельгии, их обдирают. Чиновникам — в Сомали, их отстреливают. Наконец, белым взрослым мужчинам хуже всего приходится в России. У них, за редким исключением, нет никакого шанса. И на что он там живет, скажите, люди? Спасибо тебе, далекий друг «Ньюсуик»!

**(15)** Режиссер Ёдзи Ямада всю жизнь снимал киносериал «Мужчине живется трудно». К 96-му году сделано 48 серий, очень популярных в Японии. Самый длинный *кино*сериал, занесенный в Книгу рекордов Гиннесса.

Я ошеломлен: значит, желтым взрослым мужчинам тоже несладко. Нестерпимо трудно желтым мужчинам, а мы про это ничего не знаем.

Быть может, хорошо живется черным мужчинам? Быть может, им живется чуть лучше, чем желтым и белым? Я очень надеюсь на это. Черные взрослые мужчины, отомстите за нас.

**(16)** Поезд-экспресс Москва — Тула, дама с мобильником настаивает: «Алло! Да

[4] Там же, с. 268—269.

он русский, нормальный мужик. Будет работать, говорю!» Удовлетворенная, погружается в книгу «Мир крутых мужчин».

Пошел в буфет, от волнения выпил. Потом еще. Может, сплю?

Две незнакомые тетки(ны) в тульском магазине. Та, что постарше: «Поселила у себя. Говорю — раз так, будете ремонтировать квартиру. А какой у нас выбор? Никакого, мальчики, выбора. Денег у вас нет, значит, делаем ремонт...»

Ладно, тетка, за мальчиков ответишь.

**(17)** Ровно на этом месте через плечо заглядывает женщина: «Твое уязвленное самолюбие, и только».

Именно. Милая, права как никогда.

**(18)** Но хуже всех краснокожим! Женщина индейского племени шошон разводится с мужем, запросто выкидывая его вещи из вигвама. Ну куда он пойдет?

**(19)** Макс Вебер предсказал опасную тенденцию социализма: ослабление внимания к производству и, напротив, преувеличенный уклон в сторону распределения, приводящий к нищенскому снабжению. Само понятие «снабжение» имеет внеэкономический характер, подразумевая дары, подачки по произволу властей. Политические максимы социализма несовместимы с сугубо экономической категорией «доход» (прибыль). Внедрение в жизнь этих максим должно было, по замыслу теоретиков социализма, вытеснить такие важные ориентиры деятельности, как личные интересы, от которых прямо зависит поведенческая готовность, мотивация и характер действий.

**(20)** «Начало» — штука, посильнее «Фауста». Паша Строганова — повзрослевшая Таня. Инквизиция судит Пашу за то, что она полезла не в свое дело. «Жанна Теткина, ты сражалась в мужском платье... Согласна ли ты подчиниться Церкви?» — «Нет. Вам, моим судьям, я не подчинюсь». Сознавал ли Глеб Панфилов, *какие* архетипы коллективного бессознательного воспроизводит?!

За что боролась в гражданскую Паша Теткина? За эмансипированную жизнь. Теперь она преследует женатого Аркадия. «Девушка, вы уже два часа за мной ходите!» Верно, эта не отпустит. Эта без тормозов. «Так вы в браке? Любите свою жену? Ха-ха».

Производство окончательно вытеснено распределением. Аркадием манипулируют, его перераспределяют Теткина с Брошкиной. «А я всего лорда Байрона читал!» — других козырей у парня нет.

«Желаете пройти? Проходите. Вот пресса, почитайте. Хотите кофе? Это бодрит. — И гениальное: — Ну, ухаживайте, ухаживайте за мной. Смелей, смелей, до краев. За то, чтобы жизнь была полной и радостной! Дичь можно руками».

**(21)** «Во время его европейского путешествия с А.П.Сусловой та неожиданно изменила ему с неким испанцем, о котором известно только, что звали его Сальвадор... Этот тяжкий эпизод, который, согласно мнению Померанца, Достоевский пережил не только как предательство возлюбленной, а как столкновение двух культур — европейской и русской, — повлек за собой у писателя стихийную выработку нового «антикрасноречия» — в языке и в миропонимании... На протяжении последующих десяти лет становление новой прозы Достоевского «судорогой ненависти» защищено от каких-либо европейских норм и приличий»[5].

---

[5] О б о л е н с к а я С. Русские и европейцы. Поиски русской национальной идентичности у Достоевского. — В сб.: «Одиссей. Человек в истории. 1998». М., 1999, с. 286.

Верно. Культурные влияния, «книга, которая меня перепахала» — интеллигентский вздор, призванный укрепить статус интеллектуального труда. Не книга перепахала — прощелыга Сальвадор сделал-таки эту отвратительную Суслову, с которой и начались все наши неприятности.

**(22)** «...Мы еще жили в Доме Искусств. Вдруг Осип Эмильевич прибегает с Надей, а на заду у него вот так вот угол вырван из штанов, и торжествующе говорит: «У меня есть деньги. Я пойду, и вы пойдете с нами, и куплю себе брюки». Да, и держит шапку так — на заде. Я: «Осип Эмильевич, дайте я вам зашью штаны, тогда мы пойдем, и не нужно будет на заду шапку держать». И тут Надя властно: «Нет, я не позволю. Что это ты выдумала. Мы пойдем...» Осип Эмильевич: «Раз она не хочет, я пойду так...» Ну да, Надя же сказала: «Нет, ни в коем случае...» Она была очень балованная и вздорная девчонка... *Боялась, что он узнает, что можно зашивать* (курсив мой. — *И.М.*). Вот это ей не нравилось»[6].

Осип Эмильевич Мандельштам — великий поэт и прозаик. Участь его незавидна.

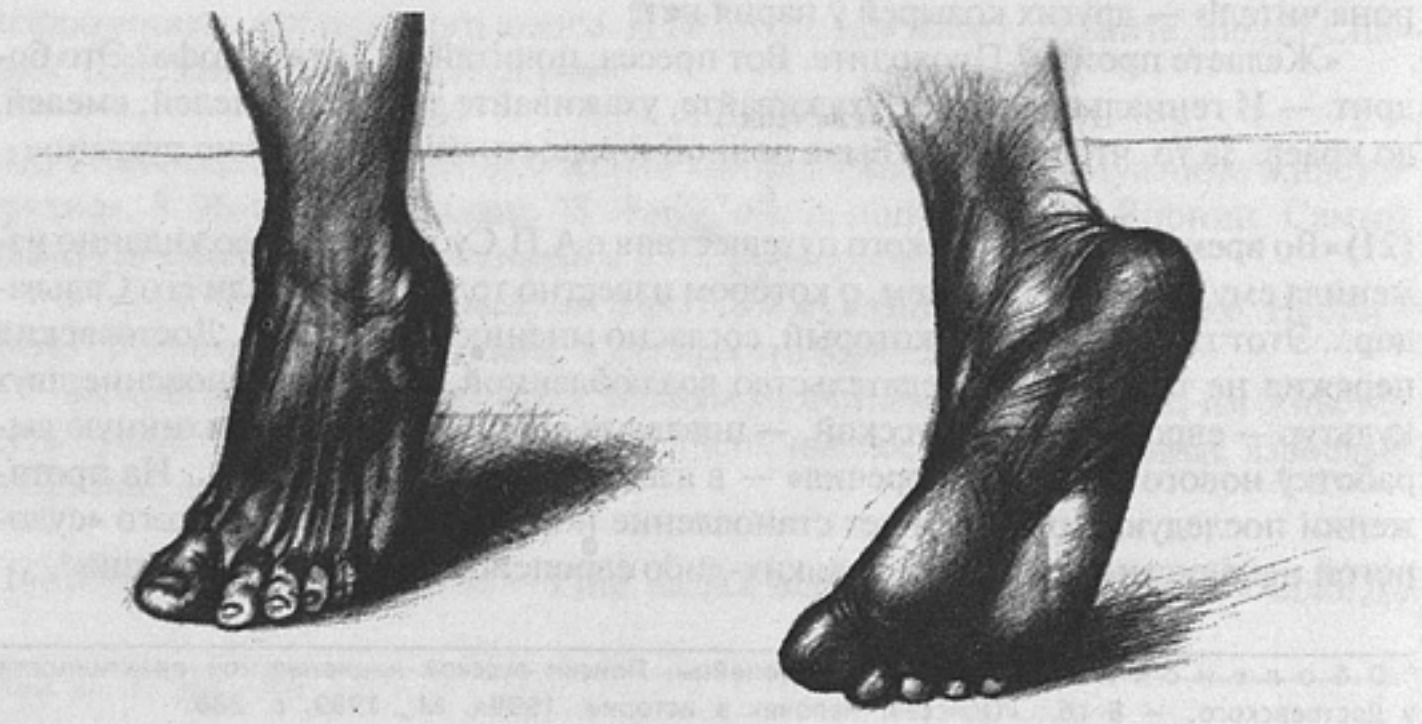
Надежда Яковлевна Мандельштам — кумир либеральной интеллигенции. Подарила миру проникновенные мемуары о трагической судьбе Осипа Эмильевича.

**(23)** Вот, кино: жест, интонация, ритм. Мне объясняют: но он же дурак, твой режиссер. Пускай дурак, очень подходяще. Но смотрите: жест, интонация, ритм. Всё как полагается.

Размечтался! Дураков нет. Нет и кино.

**(24)** Конечно, я бы хотел жениться на дочери французского посла, лучше на внучке. Но если бы они действительно выбрали меня и стали обе, на коленях, просить моей руки, я был бы вынужден отказать. В самых резких выражениях. Например, так: «Мадам Икс, мадемуазель Игрек, встаньте с колен, это невозможно. (*Покорно встают. Рыдая, отряхиваются. О, эта европейская чистоплотность!*) Видите ли, римское право, безусловным сторонником которого я являюсь, полагало за общественное благо браки между представителями одной и той же социальной среды. Так, вплоть до 445 года до н.э. оно запрещало браки между патрициями и плебеями, а вплоть до 18-го года до н.э. — браки между свободными и вольноотпущенными. Конечно, это не спасло Рим, зато сохранило счастье и душевный покой миллионов его граждан. Принцип же позитивного права, исповедуемого Вами, полностью соответствует мифу индивидуализма, который усердно культивируется в современном либеральном государстве и утверждает, что индивид имеет право на неограниченную свободу и, более того, сплошь

[6] «Он собрал нас всех и прочел...» — Осип Мандельштам в воспоминаниях Василисы Шкловской-Корди». — «Книжное обозрение «Ex libris НГ», 17 мая 2001 г., с. 3.



и рядом этой свободой пользуется. Однако на деле никто не готов расстаться с групповыми привилегиями, предать групповые интересы. Мадам, мадемуазель, Вы переоцениваете социальную значимость Вашей любви ко мне. Не всё — любовь, дипкорпус наших государств будет сконфужен. Дамы, расстанемтесь друзьями. Сестры, обнимите меня!» (*Снова слезы. Объятия, полный фурор!*)

Будь я сыном наркома, не задумываясь, поменял бы *всех* наших женщин на двух юных француженок. И я не боюсь в этом сознаться! Кто бросит в меня камень? Родина, только в этом я виноват перед тобой, только в этом.

**(25)** В конце 80-х Александр Сокуров открыл эпоху новой искренности. Он предположил, что выживаемость человека определяется объемом записной книжки, количеством телефонов, по которым можно позвонить одиноким вечером.

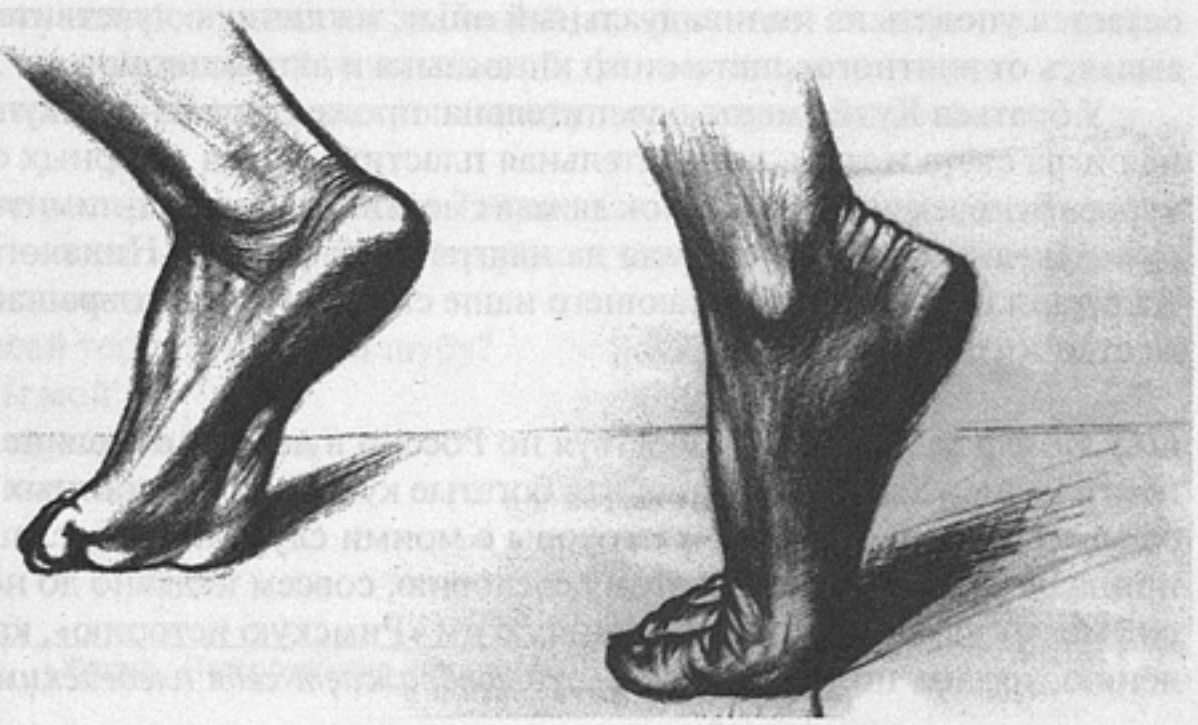
Конечно, налицо сублимация религиозного инстинкта. Как всегда, Сокуров блестяще претворил в чувственный образ отвлеченную метафизику. Его «книжка» — своего рода святцы, где собраны координаты людей, которым в трудную минуту можно излить душу, испросив духовной помощи. Вместо традиционной молитвы — электромагнитные вибрации. Вместо канонического ритуала — АТС.

Человек исключительно тонкой душевной организации, Сокуров понимает: крайности урбанизированного быта желательно нейтрализовать. В России, где революция — обычное дело, где быт не налажен, а городская среда и подлинно городская психология — редкость, совсем нетрудно подключиться к богатой антиурбанистической традиции, создав тем самым иллюзию духовного прыжка и преодоления пустоты, характерной для городской массовой культуры: «Сыны, оставившие прах отцов, построили город, изменили наименование сынов на человек, чтобы ничего не напоминало о смерти, об умерших отцах. Город должен быть вечным брачным пиром, на котором слово, переставшее быть делом, стало орудием увеселения, забавы, как и все другие искусства» (Н.Федоров).

Творчество Сокурова — документация негородского сознания, представленного в нашем отечестве поистине выдающимися художниками. Сологуб, Платонов, Сокуров — три гения постдворянской культуры. Все они мучаются одной и той же проблемой: как, оставаясь на территории пугающего Города, сохранить самообладание? Как, утратив непосредственность религиозного чувства, преодолеть ужас биологического конца? Отсюда интерес к телу, а значит, страх перед тлением, завороженность (замороченность) смертью.

Кто-то остроумно заметил: страх смерти в России придумал Лев Толстой. И понятно — почему он. Толстой мечтал опроститься, отвергнув Церковь с ее ритуалами, высокую культуру и дворянский уклад. Место разрыва социальной ткани неизбежно заполняется ужасом. Напротив, социально однородное сознание защищено системой устойчивых ритуалов.

Поразительная картина братьев Куэй Institute Benjamenta — с подзаголов-



ком «Этот сон и называется человеческой жизнью» — напомнила мне гениальный сокуровский «Камень»: порог, черно-белое мерцание, смерть. Однако стилизованная в духе немецкого экспрессионизма работа братьев словно берет на себя ритуальную функцию, блокируя страх, оставляя тайну и высоту. У братьев смерть приходит, сопровождаемая всем великолепием австро-германского декаданса, давно выродившегося в масскульт, в набор общедоступных клише.

В «Камне», как часто бывает у Сокурова, трансцендентное чередуется с тривиальным. Это легко объяснимо. Если все продано, если все тираж и масскульт, остается уповать на индивидуальный опыт, на личную чувствительность, отказываясь от внятного, системного киноязыка и аттракционов.

У братьев Куэй смерть ослепительна: прожектора из-под купола, контрастная игра света и тени, выразительная пластика почти эфирных существ. У Сокурова человек жалок и одинок даже в смерти: осветители-лимитчики пьют вторую неделю. Мать сыра-земля да надгробный камень. Никакого тебе доктора Калигари и ритуала, сберегающего наше спокойствие, возвращающего нам мужество жить.

**(26)** Жозеф де Местр, путешествуя по России в первой половине девятнадцатого столетия: «Уже достоверно, что богатые купцы из крепостных (*а именно здесь опасность*) вели странные разговоры с моими слугами. Владелец нашего дома, принадлежащий именно к этому сословию, совсем недавно до небес превозносил моему камердинеру прочитанную им «Римскую историю», каковая, к сожалению, издана по-русски... *Он уже воображает себя плебейским консулом, от-*

*нюдь не думая о тех рабах, которых так много было у римлян и которых использовали как вечных животных»* (курсив мой. — *И.М.*)»[7].

Революция, контрреволюционный террор 30-х, советское барство, советское рабство и советский абсурд были предсказаны мыслящим французом в одном (!) абзаце, за столетие до! Почему же и сегодня неутомимо толкуют о загадочной русской душе и большевистской чуме? Разве не случилось с Россией, ее народом, ее элитой, ее кинематографом ровно то, что должно было случиться в соответствии с объективным, вполне рациональным законом социальной жизни?

**(27)** «Хрусталев, машину!» — гениальное отображение нового поместного быта. Позднесталинская эпоха вместе с имперским дискурсом реанимировала идею дворянского уклада. Понавезли антиквариата, по книжкам обучились жеманству. Однако вместо императора вышел подозрительный и обидчивый домашний (кремлевский) деспот, вместо аристократов — претенциозные капризули. И тот, и другие поразительно напоминают героев «Мелкого беса». (Кто чаще сплюнет?)

«Над Передоновым неотступно господствовали навязчивые представления о преследовании и ужасали его. Он все более погружался в мир диких грез. [...] Писал доносы не только на людей, но и на карточных дам». «...он ломал и портил вещи, рубил топором, резал ножом, срубал деревья в саду, чтобы не выглядывал из-за них соглядатай». «Передонов был уверен, что за дверью стоит и ждет валет и что у валета есть какая-то сила и власть, вроде как у городового: может куда-то отвести, в какой-то страшный участок. [...]

Вертлявые мальчишки-восьмерки дразнили Передонова, — это были оборотни-гимназисты. Недотыкомка из-под стола хрюкала, смеючись на забавы этих восьмерок. Передонов со злобою думал, что к какóму-нибудь начальнику недотыкомка не посмела бы забраться. «Не пустят, небось, — завистливо думал он, — лакеи швабрами заколошматят».

Вот основная претензия советского дворянства к имперской власти. Казалось, что «какого-нибудь начальника» (Сталин? ЦэКа?) надежно охраняет бдительная челядь. Завистливое дворянство не подозревало, что всех нелегитимных, преодолевших социальную иерархию начальников достают одни и те же лохматые черти, которых сами же они и сочинили. Шваброй не отобьешься.

**(28)** Ключевая линия «Мелкого беса» — взаимоотношения Людмилочки с подростком Сашей Пыльниковым.

«Самый лучший возраст для мальчиков, — говорила Людмила, — четырнадцать — пятнадцать лет. Еще он ничего не может и не понимает по-настоящему, а уже все предчувствует, решительно все».

Так вот чего они от нас хотят! Вот почему «мальчик» — самое популярное слово в лексиконе современных дам. «Мальчик» звучит у них точно заклинание: будь слабым, беспомощным, отдай свои волю, душу и покорись. Такое соотношение сил разжигает сладострастные мечты.

**(29)** Жанна д'Арк, Паша Строганова — самозванки. Режиссер, которого играет Юрий Клепиков, недаром гоняется за Пашей, предпочитая ее актрисам-профи. Он понимает, какой могучий социальный феномен олицетворяет простая фабричная девчонка — цель, средство и движущая сила социалистической экономики.

В обществе распределения Паша Теткина — субъект власти. В обществе распределения — впервые в мировой истории — взрослый мужчина низведен до положения приживалы.

— Паш, давай торшер купим и шубу?

— Сокол ты мой!

— Подчинишься ли Церкви?

— Нет, не подчинюсь.

---

[7] Де Местр Жозеф. Петербургские письма. СПб., 1995, с. 124.

**(30)** Обгоняю женщин средних лет. «Ну и что он?» — «Я тебе говорю, ответит по полной программе...»

Боже, опять. Кто этот «он» — муж, сын, отец, любовник, племянник? Все равно — ответит. По полной. Кому? Не выдержал, обернулся. Вот этой ответит. Жене, дочери, матери, женщине. Си-ильная. Пожалуй, в довершение она его отлупит. Съездит по морде или в пах. Помните, как тетка-завуч бьет и душит учителя в «Астеническом синдроме»? Не помните?! А вы пересмотрите. Жизненно, смешно.

Но, может, по морде — это теперь короткая программа или обязательная, как в фигурном катании. «Школа», одним словом. А «по полной» — это какие-то новые вещи, изысканное глумление. Мужчины, получившие «по полной», никому никогда не рассказывают об этом. Стыдно. Мучительно.

Почему молчат правозащитники? Лига наций приняла «полную программу» в первом чтении.

**(31)** Поезд-экспресс Тула — Москва. Напротив меня — отец шестидесяти лет и дочь тридцати пяти. Он тульский пенсионер, она давно и успешно занимается бизнесом в Польше, где живет, естественно, «с мальчиком». Всю дорогу переводила папе с английского бульварный журнал из жизни звезд.

«Вот, смотри, очень интересно, — затрепетала возле Чехова. — У Мадонны первый ребенок от бомжа. То есть раньше он жил в дорогих отелях, но потом все профукал и стал бездомным, а Мадонна — миллионершей. Ну, это показательная история... Так вот, чтобы ребенок мог видеться с папашей, Мадонна купила бомжу магазинчик. Нет, ты представляешь!» «Я всегда знал, что она дрянь! — неожиданно выдал пенсионер, глядя в туманную даль. — Некому ее прибить, эту дрянь...» — повторял он как заведенный до самого Подольска.

На московском перроне я угостил его хорошими сигаретами. Мы расстались друзьями.

**(32)** Читатель, чего испугался? Нервничаешь. Дело житейское: свободный рынок, в самом дальнем углу которого я со своим товаром. Мужской шовинизм, защита прав белых взрослых мужчин, мальчиков и стариков — это золотые приски. ТАИС-2 — жанровая вещь. Женская тема (впрочем, как и тело) по-прежнему хорошо продается. СМИ, дайте мне обнародовать свою платформу. Обещаю нешуточные проценты с прибыли. Думаю, благоразумные женщины присоединятся.

**(33)** Киноман! Этот текст выполнен по законам *дистанционного* монтажа. Стыжусь, не смотрел фильмов Артавазда Пелешяна, но зато изучал открытые им законы. По-настоящему меня интересуют лишь хитроумные семиотические штучки.

**(34)** Помню праздничную анкету. Кинематографисты делились, какие женщины им нравятся, фантазировали. Ответы были пикантные, кокетливые, неприличные. Но я затвердил реплику иного рода, от Сергея Сельянова. «Ребята, — сказал он, — я люблю свою жену, которая мне, кроме прочего, нравится».

Всё, разговор окончен. А как еще публично отвечать на подобный вопрос? Любой другой ответ попросту подставляет (компрометирует) супругу, любовницу или подругу жизни.

Это мужской жест. Когда Сельянов добился определенных успехов в качестве продюсера, первым делом я припомнил его вариант. Думаю, у нас есть шанс. Хотя все очень запущено. Те, кто надеется и дальше ваять неокупаемые, зависящие от государственных подачек авторские блокбастеры, поклоняются идолу социалистического снабжения. Я им не сочувствую. Все это — инфантилизм, подростковое томление.

Женщины помогают разобраться в себе.

**(35)** «Ты знаешь, Аркаша, я буду артисткой, великой артисткой. Не веришь? А ты верь мне. Верь, мой миленький, верь, *мой мальчик*!»

Что-о?! Какой он тебе мальчик? Ему за тридцать, у него лысая голова, доч-

ка, жена, бессмысленная работа. Дура.

«Дайте крест, дайте мне крест», — Жанна Теткина на костре. Еще одна роль? Еще одна роль.

**(36)** Думаю, критик не должен покрывать фильм дискурсом, политическим или научным. Критик обязан относиться к фильму как к *личному делу*. К тому, что происходит на соседней скамейке. Не нравится — подсказать, поправить, переснять. Фильм — это то, что мы все уже знаем, но пока боимся сказать вслух. Живое дело, не Беккет, Бродский, Симона де Бовуар.

А режиссер, напротив, должен относиться к фильму как к *делу общественному*. Не морщиться, не брезговать, когда критик бьет его по рукам со словами: «Врете! Это не реальность, данная нам в ощущении, это ваши подростковые комплексы».

И продюсеры, и власть имущие, и зрители тоже обязаны повзрослеть. Не стыдно? Вон, дамы с мобильниками перешептываются, распределяют мальчикам трудовую повинность: один будет делать плохое кино, другой — финансировать, третий — смотреть.

**(37)** Главным событием великой панфиловской ленты «Прошу слова» является гибель мальчика. Елизавета Уварова воплощает принцип социалистического распределения. Поэтому ее сын гибнет: мужчине давно нет места в мире, где личные качества, личные интересы, личная воля поставлены в зависимость от первобытной озлобленности коллектива, поклонившегося языческому хаосу.

Андрей Тарковский назвал фильм «Прошу слова» ужасным. Но вся экспортная тарковская эгоцентрика, эффектная и мастеровитая, не стоит одной безжалостной фрески Панфилова.

Впрочем, тема готовилась еще в «Начале», где героиня Валентины Теличкиной обращается с малолетним сыном, как с

проказливой шавкой: «А ну, иди сюда! Весь в отца... Стань в угол. И не лыбься».

**(38)** «Член правительства» — самая точная лента 30-х. Вера Марецкая гениально показывает перерождение крестьянки в демоницу.

Для того чтобы подчинить мужчин своей воле, бабы во главе с председательшей постановили: *не давать!* На сходке в сельсовете натурально беснуется румяная молодуха, попавшая под влияние героини.

Сама героиня запросто разлучает и женит. «Да как же это можно, без попа?» — удивляются люди. «Без попа, говоришь? А я чем хуже?!» Сцена *лжевенчания* открывает в советской системе гораздо больше, чем тысячи исторических трудов, написанных в позитивистском ключе. Глаза Марецкой горят таким неуемным огнем, что не приходится сомневаться: актриса не «играет» по Станиславскому, а воспроизводит подлинную психологическую реальность Советской страны.

**(39)** «Ветер шевелил обои. [...] «Соглядатай прячется там, за этими обоями, — думал Передонов. — Злые люди! [...] Недаром они наложили обои на стену так неровно, так плохо, что за них мог влезть и прятаться злодей, изворотливый, плоский и терпеливый. Ведь были и раньше такие примеры».

Нет, раньше таких примеров не было. Никогда еще в истории мировых цивилизаций не возникало такой сословной размазни, такого смешения социальных групп и каст. Впрочем, Передонов имеет в виду Полония, которого Гамлет заколол за шторкой. Дурак дураком, а гра-амотный.

**(40)** «Почему НЛО чаще всего приземляются в Воронежской области?» — тема «Независимого расследования» Николая Николаева, сегодня вечером на ОРТ».

А почему НЛО никак не решатся бомбить рассадник кретинизма — останкинские аппаратные? Жизнерадостные фантазеры из телевизора достали. Вот уже не смотрю ничего, кроме «Иванушек International» и футбола, но одна мысль о том, что фантазеры есть и готовят новые, хорошо проплаченные независимые расследования, угнетает.

**(41)** Правительству Российской Федерации.

Реформы нужно начинать с того, чтобы отбирать у дам мобильные телефоны — на пляже, в магазине, ресторане, везде. Вот мой план: отряды спецназа внезапно конфискуют мобильники. Едва операция будет завершена, Россия возродится, а НАТО сделает заявление о превентивной капитуляции.

**(42)** *Хабалка с распальцовкой.*

**(43)** Беда России — власть авторитета, а не закона или хотя бы здравого смысла. Один известный писатель заметил: «Русский бунт, бессмысленный и беспощадный». Закивали: о да, о да. Поддакивают без малого два столетия.

Интересное дело! Для кого это — бессмысленный? Для бунтовщиков — на-

против. Бунтовщики, по определению, самый осмысленный субъект бунта. Получают моральное и, если повезет, материальное удовлетворение.

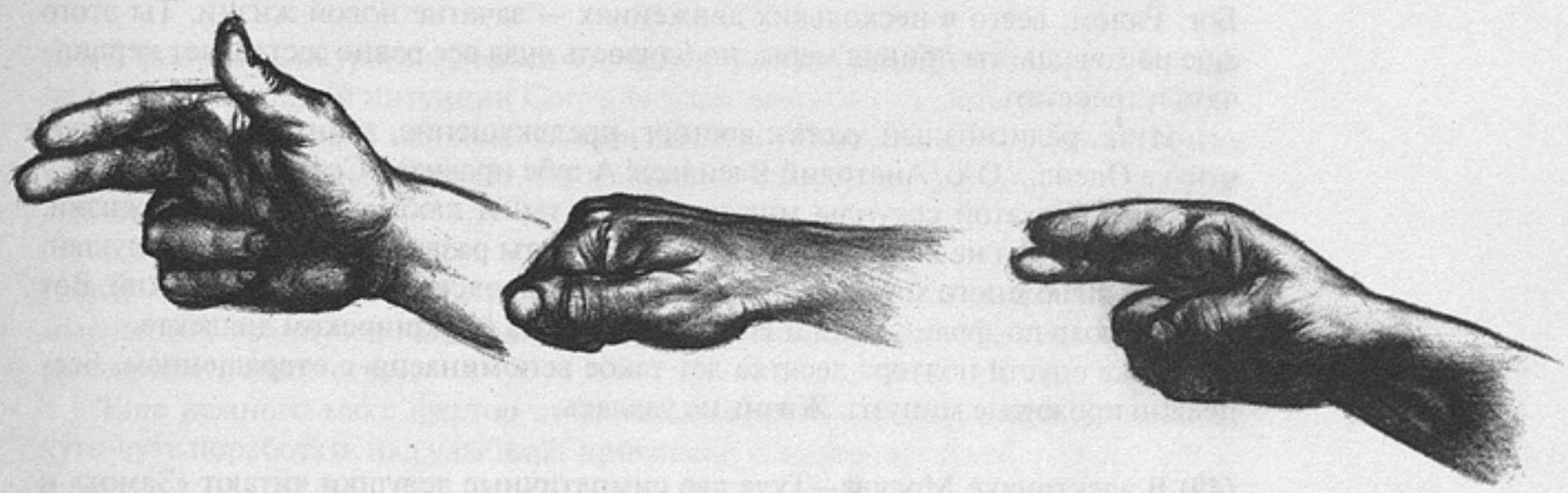
Внимание: *свои групповые интересы* есть даже у известных писателей. Беспощадный — ближе к истине, но это надиктовал страх, вполне извинимое шкурное чувство. Главная опасность для России — не внешняя агрессия, не бунт, а иррациональное, ничем не обеспеченное благодушие элиты. Самоуверенность, воспроизводимая из века в век.

Смотрите, грамотные опять стали навытяжку. Грамотные, вольно. Все (с придыханием): «Как можно-с!» Говорю: вольно. Все (упадая ниц): «Пу-ушкин!»

Кто это — Пушкин?

**(44)** В конце 80-х Александр Сокуров заметил: пускай, дескать, Россия станет парком, заповедником. Вообще-то, пускай, только кто же позволит? А вдруг Антанта предъявит территориальные претензии? Все стремятся жить в заповеднике: воздух, вода, душа. Но получается лишь у зубров и больших художников. Что, впрочем, одно и то же.

**(45)** Большой город неприятен, но в целом устроен *разумно*. Поэтому как форма социальной организации он не отмирает, а развивается. В большом городе



одновременно существуют: телефон, канализация (что удобно!), бордель, мастерская и храм. Все же есть некоторая свобода выбора. Город и рассчитан на вменяемого, внутренне свободного человека. От борделя до храма — перейти улицу. Городского человека такая плотность пространства не оскорбляет, а утешает.

**(46)** Я не ставлю под сомнение социопсихологическую точность «Хрусталева», я возражаю тем, кто, идентифицируя себя в качестве субъектов его мира, выдает этот мир за *подлинный*, благородно противостоящий бессмысленному, чумазому крестьяно-пролетарскому совку.

Но это неправда. Хрусталевские дворяне — такие же *ряженые самозванцы*, как и лжеимператор Иосиф.

«Уже Передонов начал считать себя тайным преступником. Он *вообразил*, что еще со студенческих лет состоит под полицейским надзором. Потому-то, соображал он, за ним и следят. Это и ужасало, и *надмевало его*» (курсив мой. — *И.М.*).

**(47)** Из-за бугра наступает феминистская критика. В ней неприятно все: и то, что наступает, и то, что из-за бугра. А вот вам антифеминистская интерпретация «Ведьмы из Блэра». Посмотрел с изрядным опозданием, только что. Восхищен.

Конечно, в лесу, за кадром никакой такой ведьмы нет. Ведьма — девчонка-киношница. В конце повинилась, дескать, всегда поступала *по-своему* и наломала дров. Простите, добрые люди!

Да уж, подруга, накуролесила. Заманила в лес придурковатых парней и заморочила по полной программе. Не выпускала камеру ни на секунду: только смерть разлучила ее с железякой.

С упорством маниака дожидался, когда же ребята и девица полюбят друг друга. Я сторонник моногамного гетеросексуального брака, но здесь был согласен на все, на любую конфигурацию, любые безобразия. Однако девица оказалась не испорчена ничем человеческим. О, как хотелось ей славы, власти, Каннской лестницы и чтобы поклонники жевали ковровую дорожку от неразделенной ею любви.

**(48)** Погибший в нынешнем году свердловский поэт Борис Рыжий написал тонкое стихотворение о юношеской любви. Лирический герой вспоминает «последний ряд в кинотеатре», «волненье девичьей груди» и подобные милые глупости. Финал чудесен:

Всплывет ненужная деталь:
— Прочти-ка Одена, Бориска...
Обыкновенная садистка!
И сразу прошлого не жаль.

Читатель, можешь ли вообразить мой восторг? Я бился в истерике, подключившись к мужскому коллективному бессознательному. О, как это знакомо: ты молод и ненасытен, тебе не нужно ничего, кроме нее, ни великого, ни смешного, ничего. Страшно представить, насколько высоко возносит женщину мужчина в такие минуты. И все в ней так бесподобно, все бесконечно волнует, и через нее, недостижимую в своей доступности, как через Другого, с тобою говорит Бог. Рядом, всего в нескольких движениях — зачатие новой жизни. Ты этого еще не хочешь, ты принял меры, но близость чуда все равно заставляет нервничать и трепетать.

Итак, религиозный экстаз: восторг, предвкушение, тайна. И вдруг: «Прочти-ка Одена... О-о, Анатолий Васильев! А тебе нравится Сокуров?»

Стоп. До этой секунды мне нравилась ты. Я любил тебя больше жизни. Мечтал никогда не выпускать из объятий. Но ты развита не по годам. Слушай, детка. Я знаю много хороших стихов. Вот тебе Бродский. Вот тебе Слуцкий. Вот Поль Элюар по-французски и Назым Хикмет на йоркширском диалекте.

Даже спустя полтора десятка лет такое вспоминаешь с отвращением. Бесцельно прожитые минуты. Жизнь не удалась.

**(49)** В электричке Москва—Тула две симпатичные девушки читают «Замок» и «Оливера Твиста». Взамен хочется вручить девушкам карты, водку и сигареты. Для укрепления нравственности.

**(50)** Усердно подражающий Тому Джонсу и Энгельберту Хампердинку Александр Серов в шлягере «Ты меня любишь» употребил в рифму к слову «разденешься» — «вечный сюжет роденовский». Ну что за поэт со столь изощренной рефлексией: созерцая обнаженную даму, воображает каменную скульптуру? Оказалось, не поэт — поэтесса. Все стало на места.

Это не пустые придирки. Текст *манифестирует*, иначе не скажешь, стиль мышления образованной дамы. Она и раздевается лишь затем, чтобы с загадочной улыбкой порассуждать про экспрессию у Родена, почитать из Одена, посплетничать о влиянии арт-хауса на «Даун Хауса».

Милый, ты уже собираешься? Да, родная, что-то я сегодня не в форме. А сам в бордель, к проституткам. Но и там — о ужас — вначале требуют Делёза, Гваттари, Дерриду и только потом разрешают одеться и заплатить.

Неуверенно качаю права: «А это?..» «Чего еще?» — в голосе такой металл, такая непреклонность, что не нахожу ничего лучшего, как предложить за отдельную плату обсуждение новой книги Валерия Подороги. «Скучаю я от этой аналитической антропологии», — бросает она, сплевывая семечки через плечо, прямо в неразобранный альков.

Ну, извините, я думал — бордель, продажная любовь, танцы на столе с распущенными волосами. «Мужик, ты в каком веке живешь? В каменном?» Я думал по старинке, без затей. «Ладно, остановимся на концептуалистах. Но это будет стоить дороже». Спасибо, нет-нет. Возвращаюсь. Моя — все больше о Родене, зато бесплатно. Если будет настроение, еще и покормит.

**(51)** Иные пытливые дамы завершают свой духовный поиск вопросом: а почему это женщине нельзя в алтарь?

Нельзя. Потому что. Замолчи.

**(52)** ТАИС вызвало бурную реакцию. Одна знакомая даже обиделась: «Зачем ты обо мне разболтал?» «То есть?» — «Ну, говорила тебе, что я... в общем, *эта*». «Милая, — ответил твердо, — ты выразилась менее изысканно: я — шлюха». Гневно возопила: «Нет, я сказала именно — *эта*». «Но ты же хорошо воспитана, ты и сейчас не решаешься произнести *«эту»* вслух. В ТАИС написано не про тебя».

Словом, семь городов спорили о Гомере. Семьдесят семь тысяч женщин (не больше, конечно) спорят о том, кто из них самая бесстрашная. В смысле — «эта», вы понимаете. Чтобы положить конец домыслам и самозванству, публично заявляю: глава номер тридцать из ТАИС выдумана, признания не было.

А вы что вообразили? Стану я встречаться с этими, с плохими.

**(53)** «Я сжечь ее хотел, колдунью злую» — эпиграф к «Мелкому бесу». Как тонко замечено: хотел, но не сжег. В результате имеем: Октябрьский переворот, мадам Теткину, мадам Брошкину, хо-хо хо и много сопутствующих проблем.

А надо было сделать, как хотел. Пепел захоронить на правах радиоактивных отходов.

**(54)** В фильмах Сокурова женский мир заведомо ущербен. Как человек предельной, почти звериной интуиции Сокуров знает *опасность* женского мира в ситуации утраты контроля над ним. Сокуров бежит из храма, потому что женщина уже в алтаре: не только рожает, но венчает и наказывает. («Стань в угол. И не лыбься».)

**(55)** В «Манон Леско» есть грозное предупреждение, напугавшее даже легкомысленных французов: «Девица была так хороша собой, что могла бы в одиночку возродить язычество».

Еще немного макс фактор от лореаль париж — и мир содрогнется. Еще чуть-чуть поработать над улыбкой, прической и нижним бельем.

**(56)** Мораль

Всё. На смену недолгому периоду новой искренности идет продолжительный период старого доброго цинизма. Черный, суровый хлеб правды больше не выпекают: ТАИС-2 не будет иметь продолжения. Кушай румяный каравай социального оптимизма с повидлом политкорректности, выковыривай изюм. Ты не верил мне, ворчал, что сгущаю краски, ищу дешевой популярности. Что же, скоро ты получишь от меня порцию сбалансированных кинообзоров. Ничто не оскорбит твой вкус, никакая дешевая крайность. Отфильтрую, обсахарю, прожую. Пожалуй, под давлением общественности Паша Строганова, Таня Теткина еще предстанут у меня мадоннами, чистыми и непорочными цветками. Тогда скажут: он одумался, он наш. Читатель, мы еще пожмем друг другу руки, обнимемся, расцелуемся, если ты — ж.р.

Но в душе, в глубине будет нестерпимо стыдно. Потому что мир не повидло и не изюм. Об этом следует сказать без обиняков и политкорректных выкрутасов. Шепотом. В лицо. До встречи.

ДМИТРИЙ КОММ

# Технологии страха

«Шесть женщин для убийцы», режиссер Марио Бава

Когда пишут о фильмах ужасов, разговор часто сводится к перечислению того, что можно назвать «предметами страха» — явлений, персонажей, событий, служащих катализатором действия в этих картинах, — и построению на этой основе теорий эволюции «страшного» в кино. Такой принцип исповедует, например, французская киноэнциклопедия «Лики ужаса». Ее разделы так и называются: «Привидения», «Зомби», «Животные-монстры», «Дети-убийцы» и т.п. В результате в главе «Привидения» «Сияние» Кубрика соседствует с «Призраком любви» Дино Ризи, а «Дом на краю кладбища» Лючио Фульчи — с «Зеленой комнатой» Трюффо.

Это, конечно, курьезный пример. Но и более серьезные исследователи пытаются усмотреть глубинную связь между страхом, как эмоцией, возникающей у зрителя при просмотре фильма, и присутствием в нем соответствующего предмета страха, которого боятся персонажи. При этом в стороне остается то, что следует обозначить как «технологию страха», — сложный комплекс драматургических, стилистических, технических приемов, предполагающий постоянное экспериментирование с языком повествования, психологией восприятия, использованием архетипов и мифов массового сознания. Именно наличие этого механизма, а вовсе не присутствие актуального предмета страха, в конечном счете обеспечивает жанровую идентификацию произведения как фильма ужасов.

Веками культура продуцирует и накапливает предметы страха. В этом заключается одна из ее важнейших функций: преодоление универсального базового страха человечества — страха хаоса, осознания собственной конечности. (Согласно Дэвиду Кроненбергу, «основа хоррора — в том, что мы не знаем, как умрем».) Преодоление страха происходит посредством его «называния», опредмечивания и локализации в конкретном персонаже или явлении. Нельзя победить хаос, но можно уничтожить маньяка, хаос олицетворяющего. Разумеется,

базовый страх при этом не исчезает, а потому требуется бесперебойное производство все новых предметов страха взамен «побежденных». Вампиры и оборотни, безумные ученые и взбунтовавшиеся машины, евреи и коммунисты, шпионы и вредители, террористы и инопланетяне — каждая эпоха рождает как собственные предметы страха, так и отчасти наследует те, что были созданы ранее. Страницы газет и телевизионные новости сегодня дают нам больше предметов страха, чем все фильмы ужасов вместе взятые.

Смысл технологии страха противоположен: она должна преодолеть локализацию предмета страха, разрушить его границы и высвободить заключенный в нем базовый страх. Заставить зрителя увидеть то, что нельзя показать, хотя бы на секунду выпустить на экран энергию хаоса — вот сверхзадача любого фильма ужасов, не важно, осознают это его создатели или нет. Только в этом случае возможно эстетическое переживание страха, с которым и связано рождение хоррора как авторского произведения. Читатель готического романа наслаждался своим страхом. Хичкок называл свои триллеры «тортами», потому что он умел смаковать страх. Саспенс — классический пример эстетического переживания страха путем растягивания его на максимально длительный промежуток времени.

Возможно, результатом недооценки технологий страха стал кризис фильма ужасов в современном кино. В 90-е годы наблюдается перепроизводство предметов страха — начиная от грядущего апокалипсиса и клонирования и заканчивая уже ставшими старомодными маньяками-убийцами, — но при этом почти полное отсутствие страшных фильмов. (Между тем фильмы, которые статусно относились к жанру хоррора, выходили в огромном количестве — как высокобюджетные, вроде «Мумии», так и независимые, типа «Крика».) Хоррор отказался от своей поэтики и «экшнизировался». Мгновенный шок становится основным приемом игры со зрителем, а фильм ужасов превращается в разновидность боевика, где если и присутствует саспенс, то лишь в таком выражении: «Я дерусь с монстром, кто победит?»

Правда, в последние три года ситуация изменилась. «Ведьма из Блэра» и японский «Круг» вернули нам лавкрафтовский идеал «космического ужаса» — дистиллированный, очищенный от культурных напластований и сексуальных обертонов первобытный ужас древности до начала истории, когда люди твердо знали: нельзя произносить имя демона, а то он придет и сожрет твою душу. «Девятые врата» и «Клетка» возрождают иную, европейскую традицию страшного — артифицированную, неразрывно связанную с сексуально-магическими ритуалами и начиненную многослойными культурными кодами. Очевидно, кризис жанра может быть преодолен. В преддверии этого «ужасного» события и следует поговорить о технологиях страха, наработанных в прошлом веке.

## Торговец страхом

Можно утверждать, что человеком, создавшим первую технологию страха, был Артур Конан Дойл. Готические романы, написанные до него, как правило, были результатом мучительных озарений, терзаний духа, романтических переживаний, это были штучные произведения, и мало кому из авторов удавалось повторить свой успех. Формально Конан Дойл никогда не работал в жанре ужасов, но в рассказах о Шерлоке Холмсе изобрел некий метод, сумму приемов, позволявших раз за разом безошибочно программировать читательские эмоции. Он усовершенствовал эти приемы до того, что сумел овладеть не только умами читателей, но и кошельками издателей. Он был первым в истории культуры профессионалом страха.

Вот типичная модель рассказа о Шерлоке Холмсе. К знаменитому сыщику является посетитель и излагает историю, которая может не содержать ничего пугающего или даже криминального. Но она обязана быть странной, алогичной, необъяснимой (момент манифестации «жуткого», который позднее в кинематографе ужасов укоренится в снах или видениях героя). Словно нарисованные детской рукой человечки, велосипедист, регулярно возникающий на пустынной сельской дороге и исчезающий неизвестно куда, — сами по себе эти события еще не несут опасности. Но они непонятны, необъяснимы и потому тревожат. Маленький сбой в привычном порядке вещей заставляет подозревать

присутствие зловещего Нечто, опасности, не персонифицированной и оттого непредсказуемой и грозной.

На этой почве взрастут позднее чудовищные фантазмы Лавкрафта, а сам он с трогательной простотой сформулирует свой метод в эссе «Сверхъестественный ужас в литературе»: «В произведении должна присутствовать атмосфера неведомого, от которого захватывает дух, а еще должен быть намек на то, что известные человеку законы природы, его единственная защита от демонов хаоса, вовсе не так незыблемы, как нам внушали с детства». Словно о «Собаке Баскервилей» написано, не правда ли?

Когда волнение читателя достигает апогея, в дело вступает Холмс. Вооруженный лишь гиперрациональным мышлением, напрочь отрицающим ограниченность логики и непостижимость законов бытия, он объявляет бой хаосу и неизменно побеждает. Холмс объясняет тайну, вновь делая окружающую действительность понятной, а следовательно, безопасной.

Безопасность и порядок вещей, истина, которая укрощает холод и безумие, — вот чем торговал Артур Конан Дойл. И выторговал-таки себе бессмертие. Правда, подлинное лицо Неназываемого, подобно лику Медузы Горгоны, на секунду проступало со страниц его книг, заставляя читателя внезапно каменеть от страха. Но тут же растворялось в рациональных толкованиях Холмса, позволяя добропорядочному обывателю викторианской Англии, отложив книгу, зевнуть и благодушно поразмышлять перед сном о всесилии человеческого разума. А писатель, убедивший его, что всему есть логичное объяснение, сидел в это время на спиритическом сеансе и общался с духами.

Итальянский искусствовед Карло Гинзбург в работе «Приметы: уликовая парадигма и ее корни» отмечает сходство между дедукцией Шерлока Холмса и методами психоанализа, фактически ставя знак равенства между понятиями «расследование» и «лечение». Такую же аналогию можно провести между «тайной» и «болезнью». Герои рассказов Конан Дойла словно заболевают тайной, их поведение напоминает симптомы паранойи, и они обращаются к сыщику-доктору за излечением. Известное высказывание Юнга: «По старинному поверью, божество или демон говорит на символическом языке спящему, а толкователь снов имеет своей задачей разгадать эту странную речь», — идеально описывает построение действия в этих рассказах, если за «символическую речь» принять язык улик, «божество или демон», говорящее на этом языке, — есть тайна (лавкрафтовское Неназываемое), ну а толкователем выступает, разумеется, Шерлок Холмс. В этом случае формула, изобретенная Конан Дойлом, выглядит так: тайна — расследование — выздоровление.

Но параллельно с конандойловской возникает другая формула построения «жуткого» сюжета. Формула, в которой разгадка тайны оказывается еще более иррациональной, чем сама загадка, и, объясняя механику преступления, по сути, не объясняет ничего, не снимает с читателя напряжение, оставляя его в еще большем смятении перед неведомым. Прообраз такой формулы можно найти в «Лунном камне» Уилки Коллинза, где после ряда странных и страшных событий главный герой, благороднейший мистер Фрэнклин Блэк, прозревает истину: он сам украл алмаз, находясь в состоянии сомнамбулизма. На фоне этой алогичной развязки на второй план отходит другой, еще более зловещий итог романа: проклятье Лунного камня, в которое отказывались верить действующие лица, сбылось — все владельцы сокровища неизменно умирали насильственной смертью.

История об ужасной истине, сокрушающей рассудок героя, известна литературе со времен «Царя Эдипа». Однако нас она интересует не в качестве философской метафоры Софокла, но как поставленный на поток драматургический прием, который предполагает разгадку, страшнее самой тайны, а не только сюжет, где сыщик сам оказывается преступником. Если у Конан Дойла разгадка ассоциируется с выздоровлением, то формула, которую мы условно назовем «коллинзовской», такова: тайна — расследование — безумие. Ее можно обнаружить в романах Уильяма Айриша и Буало—Нарсежака, фильмах Клузо, Полански и Ардженто, а наиболее радикальный вариант — в мистическом триллере Алана Паркера «Сердце Ангела», где осуществлен идеал «коллинзовского» сюжета: жертва, расследующая собственное убийство, обнаруживает, что сама и является убийцей.

«Кинг Конг», режиссеры Мэриан Купер, Эрнест Шедсак

Альфред Хичкок успешно работал с обеими формулами. Но больше с «конандойловской»: практика Голливуда не позволяла оставлять после завершения фильма смятение в зрительской душе. Поэтому Хичкок умудрялся делать «конандойловские» картины даже по «коллинзовским» литературным произведениям. Так случилось с «Головокружением», снятым по роману Буало—Нарсежака «Из страны мертвых». Роман был историей погружения героя в безумие — фильм стал рассказом о его выздоровлении. Героя романа истина уничтожает. Узнав ее, он, уже поверивший в переселение душ, окончательно теряет связь с реальностью, убивает свою подругу и остается возле трупа ждать ее следующей реинкарнации. Героя фильма истина излечивает. После смерти героини, упавшей с церковной колокольни, он, ранее боявшийся высоты, подходит к самому краю и смотрит вниз. Он избавился от своего головокружения, как и от страха

«Маска демона», режиссер Марио Бава

перед жизнью, пусть даже для этого ему и пришлось заглянуть в бездну.

Разумеется, приведенные здесь формулы не являются единственно возможными. Но, возникнув на заре формирования массовой культуры, они, облагороженные психоанализом, оказались базовыми в XX веке и успешно добрались до наших дней. Темой нашумевших новых фильмов ужасов, триллеров — «Клетка», «Девятые врата», «Круг» — по-прежнему является противостояние хрупкого человеческого разума и иррациональной необъятности тайны, они все так же основаны на принципе расследования и заняты толкованием улик-символов.

## «Грязные технологии»: от giallo до слэшера

Благовоспитанная супружеская пара приезжает в незнакомую местность и знакомится с экстравагантным чудаком, который пробуждает в героях сначала любопытство, а затем стремление познать новые горизонты сексуальности. Что это, сюжет эротического романа? Нет, типичный сюжет европейского фильма ужасов, вроде «Поцелуя вампира» Дона Шарпа или «Ужаса вампира» Жана Ролена, только в качестве «нового горизонта сексуальности» здесь выступает вампирский укус в шею.

Особенность европейских фильмов ужасов в том, что по сути это эротические картины, посвященные «неправильной», перверсивной сексуальности. Эстетизация запретных удовольствий — садизма, некрофилии, инцеста, асфиксии, позднее, каннибализма — их фундаментальная тема. Никогда более ужас и наслаждение не были столь тождественны, а сексуальные истоки хоррора столь наглядны. Этот способ воздействия на зрителя воспринимался современниками как «грязный», а потому еврохоррор долго числился паршивой овцой в семействе благородных жанров.

Его основной прием — «пытка взглядом». От «Маски демона», где публика переживала шок, когда утыканная шипами маска как бы надевалась на объектив камеры — лицо зрителя, до «Оперы», в которой выражена мечта об идеальном зрителе — беспомощном, связанном, не имеющем возможность ни отвести взгляд, ни закрыть глаза, авторы европейских фильмов ужасов оставляют своей аудитории скудный выбор — идентифицироваться либо с мучителем, либо с жертвой и пережить весь комплекс связанных с этим ощущений (удовольствий).

Любой «страшный» эпизод из этих фильмов имеет альтернативный сексуальный подтекст. Когда в «Ужасной тайне доктора Хичкока» Риккардо Фреда дает продолжительную панораму тайной комнаты доктора-некрофила с ее задрапированными черным бархатом стенами, статуями античных плакальщиц в углах и напоминающим усыпальницу брачным ложем в центре, когда он сопровождает эти кадры лирической скрипичной вариацией на тему похоронного марша, он преследует цель не просто создать зловещую атмосферу. Перед нами комната для сексуальных игр, и режиссер принуждает нас воспринимать ее, в первую очередь, в этом значении.

С принципом «пытки взглядом» связано и то качество итальянских фильмов ужасов, которое британский критик Леон Хант назвал «порнографическим реализмом»: «В «Суспирии» нам показывают бьющееся сердце, в которое на крупном плане вонзается нож. В «Опере» нож вонзается в горло, и мы видим его кончик, выходящий изо рта героя. Этот тип реализма, раскрывающий «секреты тела», принято называть «порнографическим».

Данное наблюдение больше относится к жанру giallo[1], расцвет которого пришелся на 70-е годы, когда крушение религиозной цензуры превратило Италию в самую свободную страну Европы. Giallo часто называют утерянной нитью, связывающей маньякоподобных убийц из романов Фредерика Брауна и Уильяма Айриша с персонажами американских слэшеров, вроде «Хэллоуина» и «Пятницы, 13». Поверхностное сходство очевидно, особенно учитывая, что Дарио Ардженто, сочиняя сценарий «Птицы с хрустальным оперением», опирался на роман Брауна «Кричащая Мими», а один из «отцов» слэшера Джон Карпентер, в свою очередь, вдохновлялся итальянскими триллерами.

Однако эстетически эти жанры имеют мало общего. Слэшеры рисуют узнаваемый быт провинциальных городков и рассчитаны на подростков. Gialli ориентированы на взрослую аудиторию, а их действие, подобно мистическим итальянским фильмам, разворачивается в метафизических «ландшафтах души», которые лишь условно именуются «современной Италией». Италия здесь не более реальна, чем средневековая Германия в готическом фильме Антонио Маргерити «Длинные волосы смерти» или совсем уже загадочная Молдавия в «Маске демона» Марио Бавы. Гулкие пустые улицы, барочный дизайн кадра, неестественное освещение имеют весьма слабую связь с пестрым и шумным итальянским бытом 60—70-х годов.

По структуре повествования giallo напоминает порнофильм. В картинах такого рода проходные сцены, служащие для развития сюжета и не несущие принципиальной смысловой нагрузки, чередуются с собственно актами любви, когда действие замирает, а главным содержанием фильма оказывается хореография плоти. Тот же принцип наблюдается и в giallo: нарративные сцены лишь служат основанием для демонстрации самодостаточных шоу — убийств.

В этом жанре всегда бывает два слоя повествования: нарративный и изобразительный. В первом, менее важном для авторов, идет полицейское или частное расследование, во втором — главном — вершится садомазохистский ритуал в барочном антураже. Иногда эти два пласта приходят в противоречие, как в фильме Тонино Валери «Мой дорогой убийца», где снятые в реалистических традициях полицейского кино эпизоды допросов и сбора улик резко контрастируют с изощренными и театральными сценами убийств. В картинах классиков жанра Бавы или Ардженто между двумя уровнями повествования достигается определенный баланс. Но принципиально важной все равно остается только изобразительная сторона.

Если структурно gialli схожи с порнофильмами, то показ убийств в них вызывает ассоциации с модным шоу. Женское тело в этих сценах фетишизируется, выступая объектом извращенной фантазии маньяка — режиссера — зрителя. То, как одета жертва, как падает свет на ее извивающееся в агонии тело и как вписывается ее труп в причудливый орнамент кадра, здесь значит гораздо больше, чем любые психологические мотивировки поведения убийцы и жертвы.

Это бесконечно далеко от Хичкока с его «любовными убийствами». В giallo жертва фактически является моделью в сюрреалистическом акте творчества-убийства, который вершит на экране художник-маньяк. Труп — идеальный в своей завершенности объект приложения творческой фантазии убийцы, его произведение искусства, своеобразный артефакт.

Здесь уместно вспомнить представления Вальтера Беньямина о моде, как «пародии на бледный труп», «истине после конца природы». Мода, по Беньямину, начинается там, где органическое фетишистски приравнивается к неорганическому. «В фетишизме секс переходит барьер между органическим и неорганическим миром. Одежда и украшения включаются». Истина очищенного артифицированного бытия, которая исключает всякое жизнеподобие и культивирует смерть, как высшее и окончательное состояние красоты, — эта характеристика может быть применена и к итальянским фильмам ужасов, создатели которых никогда не скрывали своей завороженности миром моды. Действие двух самых известных gialli Марио Бавы «Шесть женщин для убийцы» и «Красный знак безумия» разворачивается в модных домах, где жертвами выступают мане-

[1] Giallo (*итал.*) — желтый.

кенщицы, а убийцами — модельеры. В экстравагантном giallo Джулиано Карминео «Откуда эти странные капли крови на теле Дженнифер?» героини работают фотомоделями. Ардженто сам поставил модное шоу для Дома Труссарди, где манекенщиц «убивали» на подиуме и упаковывали в мешки для трупов. Даже когда действие фильма не связано сюжетно с миром моды, эта связь присутствует в визуальном ряде. Так, в «Сумерках», когда убийца фотографирует трупы своих жертв, его снимки стилизованы под работы Хельмута Ньютона.

В конце 70-х два самых продвинутых американских мастера ужасов Джон Карпентер и Брайан Де Пальма предприняли попытку привить стиль и идеи итальянских gialli на американской почве.

Де Пальма снял «Одетого для убийства», где детально воспроизвел эстетику giallo, включая вставные номера-убийства и характерный образ маньяка — Человека без лица, в черном плаще и перчатках. Американская критика радостно набросилась на обильные цитаты из Хичкока, усмотрев в картине очередную вариацию на тему «Психоза», не заметив при этом, что цитаты носили пародийный характер. Достаточно сказать, что Де Пальма сделал убийцей страдающего раздвоением личности психоаналитика — кощунственный ход по отношению к Хичкоку, для которого психоаналитик — последний оплот цивилизации, жрец «рацио», своим могуществом защищающий разум и душу обывателя от посягательств лавкрафтовских демонов хаоса. Это возможно только для giallo, где психология (в той незначительной мере, в какой она там присутствует) представляется как разновидность магии и тяготеет к Юнгу, а не к Фрейду.

Самым прозорливым оказался Дэвид Энсен, написавший об «Одетом для убийства»: «Еще никто так убедительно не показывал на экране всю порнографичность насилия; это подлинно декадентский шедевр». Он ошибся лишь в одном — итальянские режиссеры с их «порнографическим реализмом» продвинулись в этой области куда дальше, чем Де Пальма.

Карпентер написал сценарий триллера «Глаза Лауры Марс», действие которого происходило в арт-галерее, а жертвами оказывались фотомодели, а также поставил «Хэллоуин» — краеугольный камень слэшера.

Принципиальное отличие слэшера от giallo не только в приземлении, обытовлении действия. Не менее показательно отличие проявляется в образе главной героини. И в том, и в другом жанре женщины часто бывают центральными персонажами. Но в слэшерах героиня, которую специалистка по гендерным проблемам в кино Кэрол Кловер остроумно именует Последней Девушкой (Final Girl), является героиней лишь потому, что остается в живых. В финале зрителю просто не с кем больше себя идентифицировать — все остальные персонажи, включая маньяка, погибают. Последняя Девушка не выделяется из сонма других героинь-жертв внешне или интеллектуально; это типичная «девочка с соседней улицы». Ее единственное отличие от прочих персонажей заключается в том, что она чуть лучше прячется, чуть быстрее бегает, чуть громче визжит, а в конце у нее под рукой случайно оказывается нож, молоток или пистолет.

Любая из заявленных в прологе фильма героинь может оказаться Последней Девушкой. Любая из них может внезапно погибнуть. В лучших слэшерах, таких как «Резня бензопилой в Техасе» Тоуба Хупера, «Пятница, 13» Шона Каннингхема, «Убийца Розмари» Джозефа Зито, это рождает дополнительное напряжение. В посредственных — создает невозможность зрительской идентификации с кем-либо вообще.

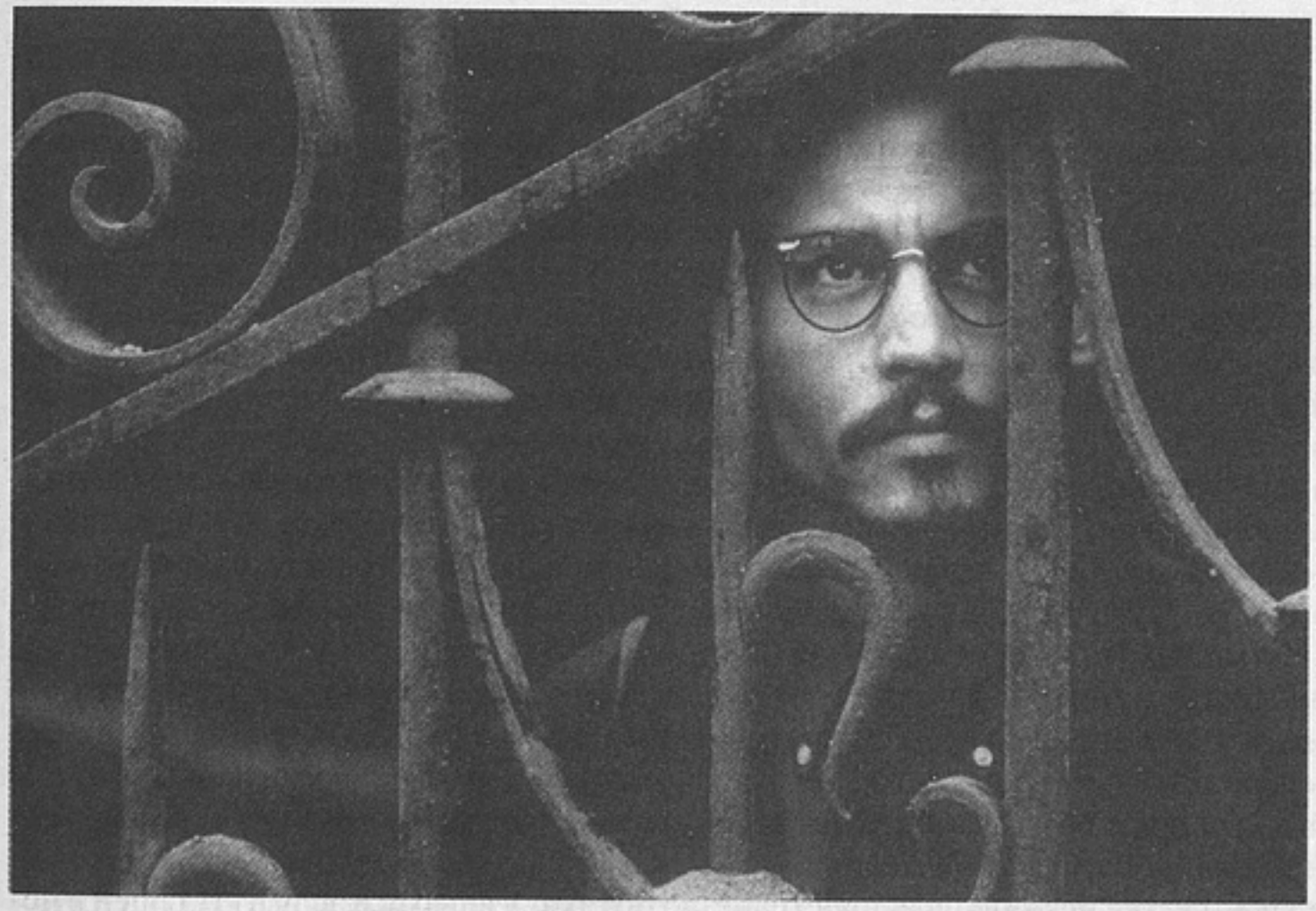
Главная героиня giallo ясна с первых же кадров фильма. Это активно действующий персонаж, отвечающий за развитие сюжета. Она либо сама идет по следу маньяка, либо другим способом провоцирует его «творческую фантазию». Тем самым она всегда отчасти ответственна за действия убийцы, и направленная против нее агрессия воспринимается ожидаемой и закономерной (по принципу «нельзя быть на свете красивой такой»). Однако она не похожа на фаллических женщин-«термафродитов», вроде Эллен Рипли из «Чужих» и Кларис Старлинг из «Ганнибала». Ее красота носит оттенок виктимности, которая в любой момент грозит обернуться «объектностью» трупа. Манекенщица, модель, уже превращенная в артефакт и сама себя воспринимающая в этом качестве, снова оказывается идеальной героиней. Так, исполнительница главной роли в «Опере» Кристина Марсиллак в реальной жизни была манекенщицей у

Армани, а ее сестра Бьянка, тоже модель, сыграла главную роль в триллере Лючио Фульчи «Дьявольский мед».

Те, кто судит о giallo лишь по фильмам Ардженто с его субтильными героинями, удивятся, узнав, что традиционная героиня этого жанра — та, кого принято называть «роскошная женщина»: с пышными формами и в расцвете своей красоты. В gialli снимались Мишель Мерсье, Урсула Андресс, но и Джейн Биркин, а звездой жанра стала Едвига Фенек, представлявшая собой тип знойной красавицы южанки и прославившаяся в фильме Серджо Мартино «Странный порок сеньоры Уорд». Фенек не боялась предстать на экране полностью обнаженной и участвовать в откровенных сексуальных сценах. Фильмы с ее участием — это первые эротические триллеры, часто более изощренные и двусмысленные, чем даже «Основной инстинкт».

Ардженто сделал giallo еще более порочным, трансформировав героиню в хрупкую девушку-подростка. Похожая на Белоснежку Джессика Харпер, фарфоровая куколка Дженнифер Конелли, Кристина Марсиллак с глазами, как у Бэмби, — все арджентовские актрисы выглядят олицетворением чистоты и невинности, но фильмы Ардженто благодаря этому неожиданно обнаруживают родство с романами де Сада, где целомудренная добродетель отдается на поругание торжествующему пороку.

К началу 80-х «порнографический реализм» почти зашкалил за черту, отделяющую художественное кино от снафф-муви. Глядя на сцену отрезания и поедания человеческих гениталий в фильме Руджеро Деодато «Ад каннибалов», трудно избавиться от ощущения, что смотришь документальную съемку. В этом и подобных фильмах уже ничего не остается в подтексте, все формулируется лобово, прямолинейно и, как следствие, асексуально. Итальянский фильм ужасов добрался до самого дна той пропасти, в которую заглядывал с момента рождения, и на долгие годы замер в растерянности...



«Девятые врата», режиссер Роман Поланский

Зато после «Крика», со смехом попрощавшегося с примитивным прошлым, неожиданно расцвел слэшер, с каждым фильмом становясь все более «взрослым» и театральным. Достаточно посмотреть сцену убийства в бассейне из нового фильма «День святого Валентина» (режиссер Джейми Блэнкс), чтобы понять: в кино, как и в политике, «грязные технологии» бессмертны.

## Фантастическое, слишком фантастическое

Технологии страха редко бывают универсальными. Как правило, они укоренены в рамках определенной культуры и не могут без изменений переноситься на

чужую почву. Формула успеха Конан Дойла теряет значительную часть своей эффективности вне англосаксонской культуры, с присущим ей рационализмом и страстью к интеллектуальной игре. Садомазохистская эстетика giallo могла родиться только в Италии с ее затянувшимся на века «конфликтом Борджиа и Савонаролы» — аморальной распущенности аристократии и мрачного аскетизма догматиков веры — и может быть в полной мере оценена лишь в южноевропейских странах, где костры инквизиции ярче всего горели в исповедовавшую культ плотских удовольствий эпоху Ренессанса.

Однако можно выделить две постоянные тенденции в изображении фантастических событий и существ, которые проходят через все эпохи и жанровые школы, то сменяя одна другую, то существуя одновременно. Первая проявилась еще в картинах Мельеса и заключается в стремлении показать невероятное и фантастическое как реально происходящее. Для этого используются все технические возможности, которые предоставляет кинематограф, а фильм превращается в своеобразный аттракцион, где на долю зрителей выпадает лишь восклицать, с восторгом глядя на экранного монстра: «Совсем как живой! Совсем как настоящий!»

Кинг Конг, стоящий на вершине Эмпайр стейт билдинг и отмахивающийся от пролетающих самолетов, — триумф реализма в показе фантастического. Однако в снятом годом раньше фильме Роберта Флори «Убийство на улице Морг» похожая сцена с обезьяной, ползущей по парижским крышам с бесчувственной девушкой в лапах, выглядит, как ночной кошмар, фантазм больного сознания. Фильм Флори воплощает вторую тенденцию, заложенную немецкими экспрессионистами: фантастическое как галлюцинация, проекция внутреннего мира, сон наяву. Можно предположить, что первая тенденция более типична для научно-фантастических фильмов, а вторая — для мистики. Но это не так. «Дракула» Броунинга и «Вампир» Дрейера — яркий пример сосуществования этих тенденций в рамках одного материала. Фантасмагоричность giallo и бытовая достоверность слэшера формально также сочетаются в рамках одного субжанра — маньячного триллера.

Часто развитие техники кино приводило к временному господству «реалистической» тенденции. Так, в 50-е годы массовое внедрение цвета и новые возможности комбинированных съемок породили «совсем как настоящие» летающие тарелки в фильме Байрона Хаскелла «Война миров» и «совсем как живых» насекомоподобных монстров в картинах «Тарантул», «Муха» и т.п. Кумиром всех любителей ужасов и фантастики в те годы становится мастер спецэффектов Рей Харрихаузен, умеющий с невероятным уровнем «правдоподобия» показать на экране любое порождение человеческой фантазии — от динозавров до циклопов, от оживающих скульптур до скелетов, размахивающих саблями. Но уже в 60-е годы Роджеру Кормену и Марио Баве не требовались его услуги, чтобы рисовать на экране пейзажи подсознания. Бава вообще редко пользуется спецэффектами. Иллюзию зыбкого, изменчивого мира в его фильмах создают сюрреалистическое освещение, пульсирующие синие, красные и золотые блики да слегка искажающая пространство оптика. Уильяму Каслу в «Идущей в ночи» и Роману Поланскому в «Отвращении» не понадобился даже цвет, чтобы размыть грань между реальностью и видениями героинь. Херк Харви в «Карнавале душ» показывает события с точки зрения призрака — девушки, погибшей в автокатастрофе, но не знающей об этом (как до поры не знают об этом и зрители) и пытающейся адаптироваться в мире живых. (У тех, кто видел этот фильм, восторги по поводу оригинальности «Шестого чувства» вызывают недоумение: неужели американцы так быстро забыли собственную классику?)

Появление компьютерных спецэффектов вернуло кино к аттракционам реализма в показе фантастических событий, и за то, что эта мода продержалась столь долго, нужно благодарить Лукаса с его звездолетами (совсем как настоящие!) и Спилберга с его динозаврами (совсем как живые!). В конце 90-х господству «реалистов» бросает вызов внедряющаяся в кинематограф киберпанковская фантастика («Странные дни», «Матрица», «Клетка»), с ее культивированием психоделиков и баллардовским «внутренним пространством» в качестве обязательного места действия.

Эти две тенденции часто соотносятся с объективным и субъективным

взглядом на изображаемые события. «Реалистическая» традиция закономерно тяготеет к объективному взгляду, не совпадающему с точкой зрения какого-то одного персонажа. Так, сцена встречи инопланетян из спилберговских «Близких контактов третьей степени» снимается несколькими камерами с разных ракурсов, и при монтаже точка зрения постоянно меняется. «Галлюцинаторная» фантастика, напротив, апеллирует к восприятию центрального персонажа картины, активно используя субъективную камеру. Уже пролог «Доктора Джекила и мистера Хайда» Рубена Мамуляна был целиком снят с точки зрения Джекила. В «Мрачном коридоре» Делмера Дэвиса почти треть фильма снята субъективной камерой. Лишь после того как герой обретает лицо Хамфри Богарта, ракурс съемки перестает совпадать с его взглядом. Марио Бава всегда заставляет зрителя воспринимать события фильма глазами одного из героев, при этом не упуская возможность намекнуть, что увиденное — не обязательно реально. Так, в фильме «Хлыст и тело» кадры, воспроизводящие взгляд героини, показывают, как она танцует со своим любовником, но Бава на миг врезает в сцену взгляд другого, наблюдающего за ней персонажа, и мы видим, что она танцует одна, сжимая в руках нож.

Появление «стедикама» и видеокамеры существенно упростило задачу авторов этого направления и опровергло идею Юрия Лотмана о том, что «съемка больших кусков ленты с позиции какого-либо героя приводит не к увеличению чувства субъективности, а, наоборот, к потере его: зритель начинает воспринимать кадры как обычную панорамную съемку». К примеру, эффект «Ведьмы из Блэра» держится исключительно на субъективной съемке, которая ни на секунду не воспринимается зрителями как панорамная.

Соперничество этих двух тенденций стало одним из факторов, вызвавших такой феномен современного кино, как тотальное падение доверия к камере. Принцип «вы имеете то, что вы видите», господствовавший в фантастике 50-х, оказывается категорически неприемлемым в конце XX века. Сегодня зритель, отправляющийся в путешествие по экранному пространству, заранее отказывается от твердой почвы под ногами. Все увиденное он должен поверять вопросом: «А так ли это?», — однако не испытывает от этого дискомфорт или страх, как его предшественник тридцать лет назад. Напротив, это часть увлекательной игры, в которой возможно все, даже виртуальная смерть и воскресение. Можно сказать, что современный зритель отказался от позиции бога, наблюдающего с «олимпа» — из кинозала — за приключениями экранных персонажей, и превратился в участника этих приключений, но участника, наделенного поистине божественными возможностями. И это главное достижение и главная беда современной фантастики.

К счастью, в отличие от формульных произведений в жанре вестерна или мелодрамы формульные произведения в жанре фантастики (к которым относится и фильм ужасов) обладают неограниченными возможностями заимствования формул и приемов других жанров. Если бы в «Джонни Мнемонике» герой хранил данные о чудо-вакцине не в электронной памяти, а в черном чемоданчике и помогал бы ему не разумный дельфин, а, скажем, одноглазый горбун, то любители киберпанка смело могли требовать свои деньги обратно — перед ними была бы типичная формула шпионского триллера: конкурирующие спецслужбы охотятся за секретной информацией, носителем которой оказывается главный герой. Конан Дойлу даже присниться не могло виртуальное путешествие сыщика в подсознание убийцы, а Марио Баве — маньяк, убивающий свои жертвы путем внедрения в их мозг «испорченных» воспоминаний. Жанр постоянно мимикрирует, и чем легче зритель приспосабливается к новым правилам игры, тем быстрее они меняются.

**Фазы движения Акакия Акакиевича для фильма Ю.Норштейна «Шинель»**

ЮРИЙ НОРШТЕЙН

# Снег на траве

Сейчас я бы хотел показать на примере некоторых произведений изобразительного искусства, как они перекликаются с мультипликацией. Мне кажется, мультипликация очень плотно соприкасается с авангардом 10—15-х годов, с кубизмом или сюрреализмом. Вообще искусство XX века первых двадцати лет наполнено движением во времени, причем проработка движения фактически осуществляется на статичной живописи. К примеру, «Дама с собачкой» итальянского художника Балла.

Ретроспективно мы угадываем связь живописи с мультипликацией, вернее, не столько с мультипликацией, сколько вообще с попыткой передать принцип кинодвижения в статичной живописи, хотя я предполагаю, что этот художник тогда мультипликации не видел.

Вам как мультипликаторам знакомо, когда один лист с одной фазой кладется на предыдущий и таким образом образуется десяток отдельных нарисованных фаз.

---

Мы продолжаем публикацию фрагментов книги Юрия Норштейна «Снег на траве», подготовленной на основе лекций, прочитанных на учебных занятиях в Токио осенью 1994 года и на Высших курсах сценаристов и режиссеров в 1987—1988 годах. Начало см.: 1999, № 10, 11; 2001, № 9.

Когда фазы сложены вместе, они схожи с картиной Балла, где тоже присутствует сумма движений. Волнение кружевной юбки дамы с собачкой. Отставленная отдельно ножка в башмачке, фиксирующая размах шага на фоне ряда башмачков — фаза за фазой. Быстро мелькают лапы таксы и лихо мотается из стороны в сторону ее хвост. В этих фазах движения мы ощущаем поспешность шага. По картине можно разыграть микроэтюд. Быстрый шаг дамы, волнение легкой юбки, торопливый бег таксы. Дама останавливается, перед ней — мужчина. Начищенные ботинки, ровно выглаженные брюки. Слышен звон пощечины. Дама поворачивается и так же взволнованно идет прочь, такса трусит рядом, удовлетворенно и преданно поглядывая на хозяйку, будто говорит: «А, как мы его!» И быстро, быстро бежит рядом.

Перед нами живопись Пикассо — «Бегущие». В ней нет аккуратного пере-

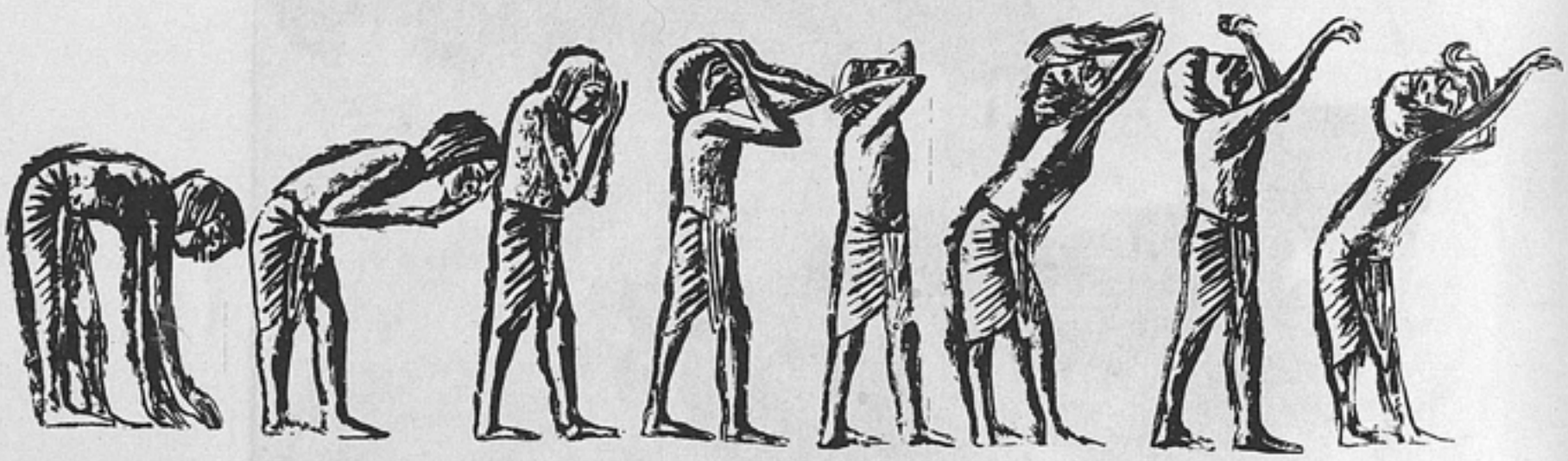
**Пикассо. Бегущие**

**Рисунок Ю. Норштейна по картине Пикассо. «Бегущие»**

числения фаз, как на картине итальянского художника. Ощущение движения здесь рождается скорее за счет соединения разрозненных моментов. Ведущая рука объединяет сумму движений. Вытянутые легкие облачка, угловатая линия под ногами наполняют композицию гулом движения.

Вздыбленная фактура земли с открытым движением кисти вдоль, по горизонту контрастна небесной глади. Даже в линейном рисунке просматривается напряжение в беге. Но не только XX век стремился передавать движение почти физически.

Посмотрите на «Египетских плакальщиков». Этот рельеф удивляет тем, что



скульптор думал о движении как о некоем целом, которое формируется за счет отдельных частей. Я сделал такой эксперимент: взял отдельные фигуры этого рельефа, вырезал их и поставил подряд, ничего не меняя, и в результате получил расфазовку, то есть разложенное по фазам движение.

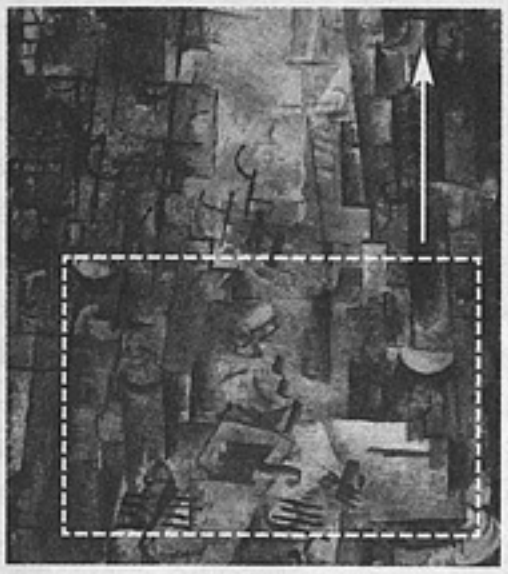
Если же каждую из этих фигурок снять отдельно, сменяя фазы одну на другую, то мы получим движение персонажа, который всплескивает руками, падает на колени, лицом в землю, поднимается и вновь

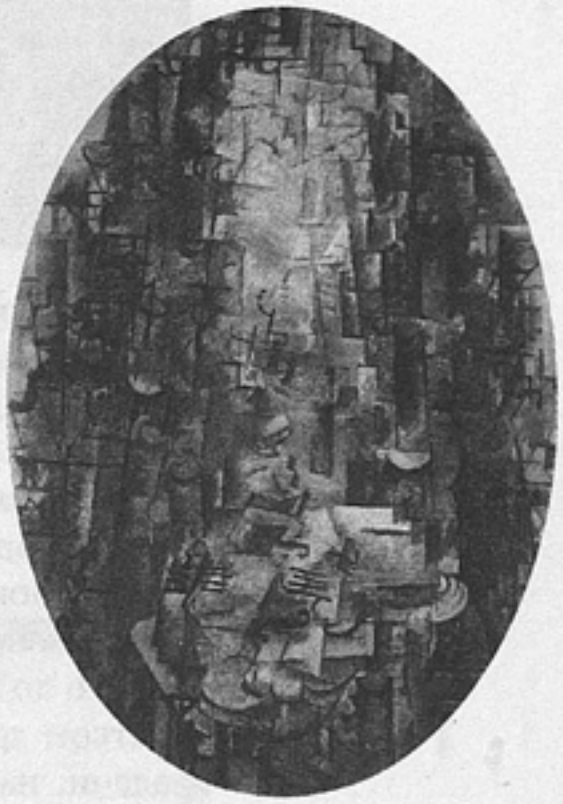
всплескивает руками. Но подобный эксперимент не означает, что если мы одушевим этот рельеф, то он будет так же прекрасен на экране, как прекрасен в статике. Именно статичность движения делает его невероятно прекрасным, а наша фантазия лишь дополняет то, чего нет в этом рельефе. Мы внутренне строим это движение, и оно формируется почти на абстрактном уровне. Мы наслаждаемся пластичностью фигур, тонкими контрастами, пламенем рук, взлетающих над головами.

Еще одна живопись. Художник Брак.

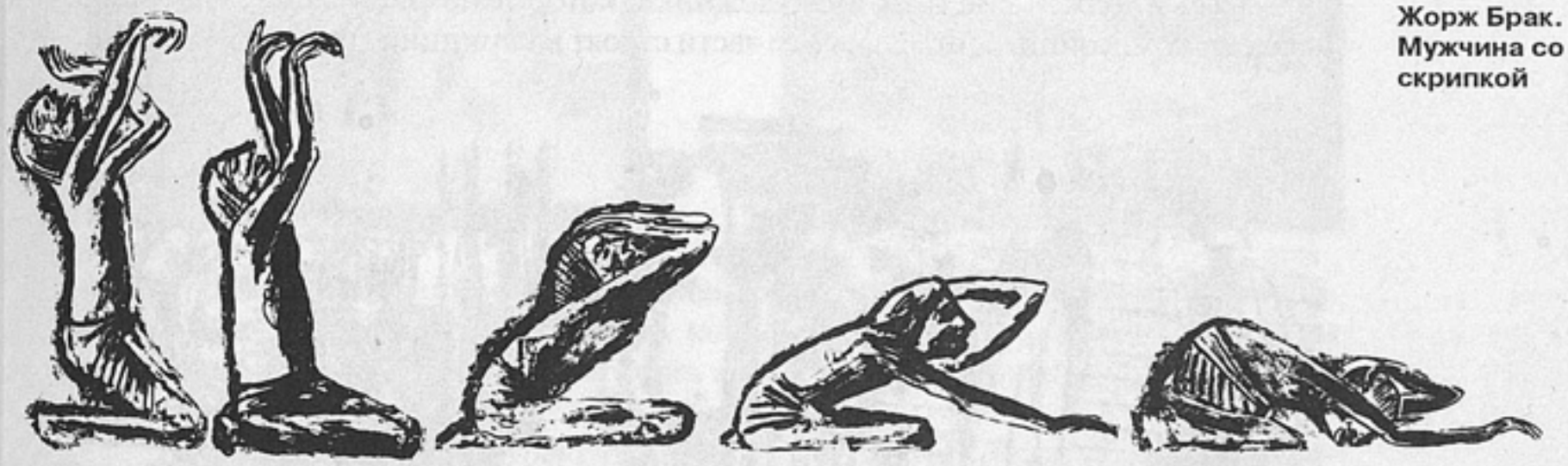
Здесь музыкальный инструмент — он угадывается. В сущности, что хотел Брак? Он хотел передать музыкальное движение, музыку, звук в живописи. В связи с этой вещью встает вопрос о монтаже. Я вам сейчас покажу, как меняется ее качество в зависимости от разных «кинокадров», говоря кинематографическим языком.

Сейчас мы на картину смотрим обычно, как смотрят зрители в музее, то есть смотрим объективно. Взгляд свободен от принудительного движения, но движение все же заключено в этой композиции. Здесь изображен предмет — скрипка (точнее, то, что от нее осталось), — который постепенно трансформируется в звук. Для его передачи Брак пользуется пластическими средствами. А теперь посмотрим на живопись крупно и сделаем панораму вверх по изображению. Тем самым мы переведем живопись в кинематограф. Если бы я сейчас имел возможность перед вами снять изображение эффектом двойной экспозиции, то есть одно изображение наложил на другое (с разной мерой крупности) и при этом снял бы с разной скоростью каждую панораму, то получилось бы глубинное построение движения звуков — когда один звук обгонял бы другой. И если бы еще подложить под это какое-нибудь скрипичное многоголосие и





Жорж Брак. Мужчина со скрипкой



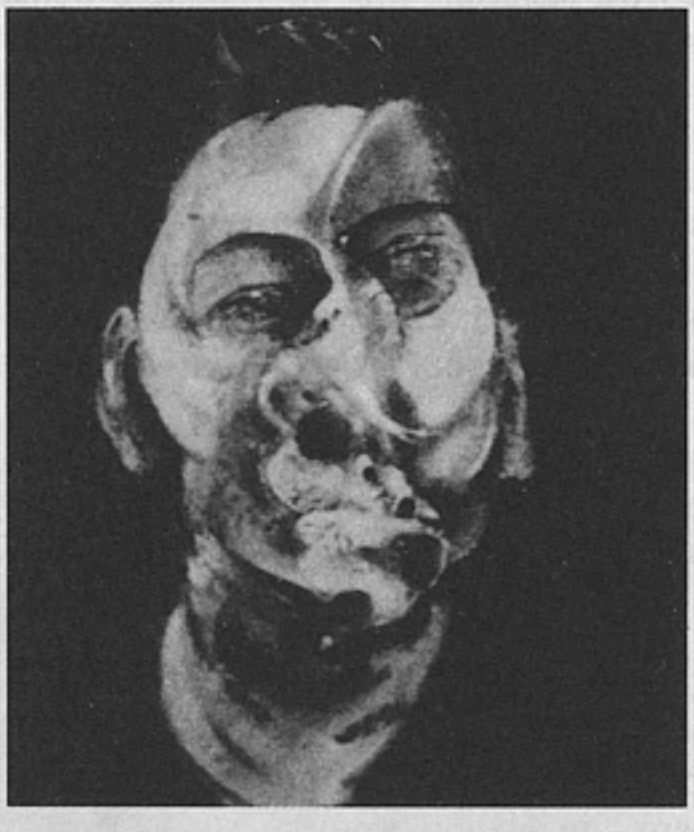
сделать бы взлетающую над скрипкой живописную пластику бесконечной панорамой, с переплывами одного плана на другой, то получился бы эффект звучащей живописи.

Или вот «Скачущий всадник» Боччиони.

На картине бегущая лошадь, каждая часть которой, каждый элемент ее движения оставляют в воздухе почти незримый след. Видите — линии прочерчены движением копыта, как если бы мы сняли фотографии

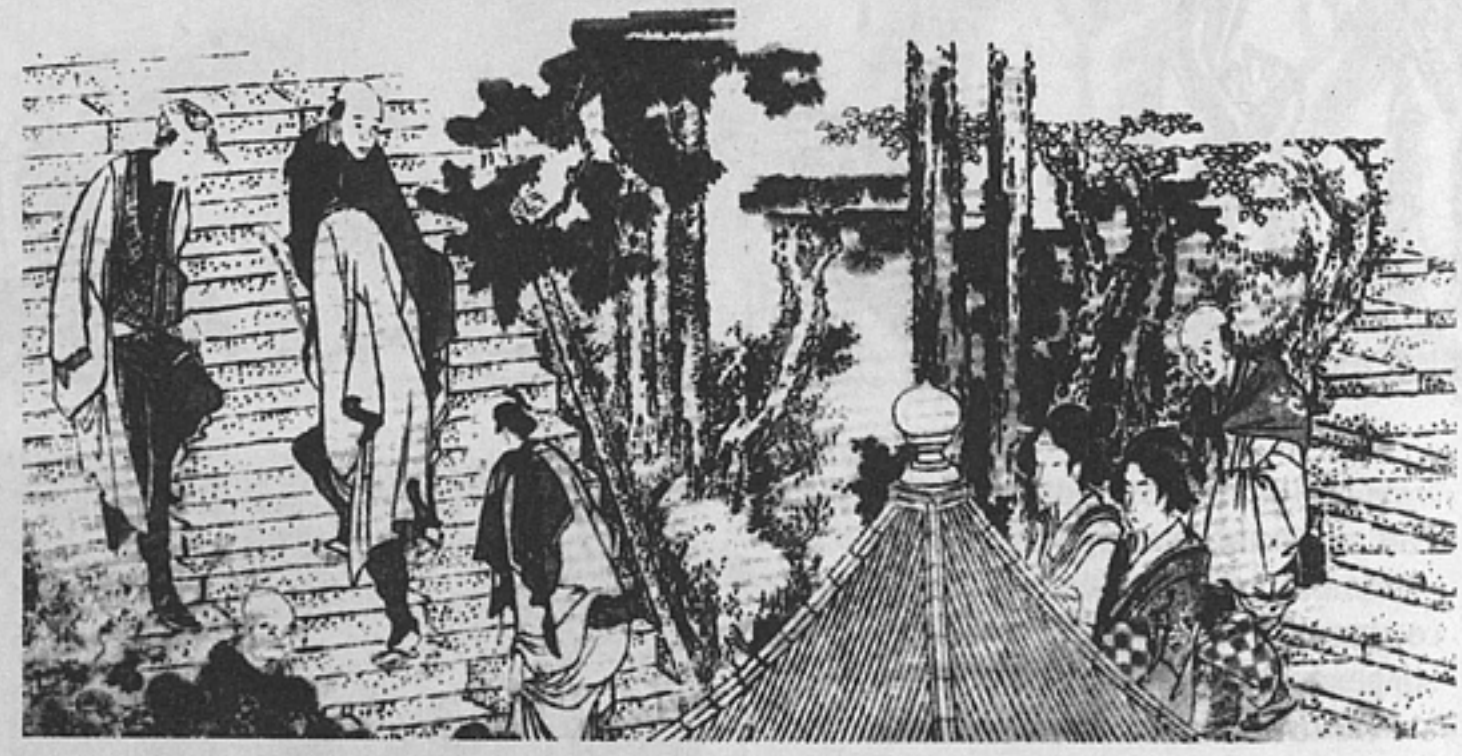
в длинной экспозиции и каждый двигающийся элемент оставил тающий путь в пространстве.

Перед вами работы английского художника Бейкона, который впрямую пользовался фотографическим принципом в живописи. Он формировал одно изображение, составленное из двух. Фактически он внимательно смотрел кинокадр.



У него даже есть цикл, связанный с фильмом «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна. Вообще, когда смотришь отдельно натурный кинокадр, можно многое понять в формировании мультипликационного изображения. Мы вдруг начинаем видеть бесплотность, незримый след каждого отдельного элемента кинокадра, из которого формируется движение ряда кинокадров. Но при этом если игровое кино пользуется готовым движением во времени, готовой натурой, существующей в жизни, которая печатает свой след на пленке (натуру только нужно уметь выбрать), то мы-то должны еще эту материю нарисовать, сделать из ничего, а потом уже из нее сформировать движение, собрать вместе, кадр за кадром, чтобы получить развитие во времени. Поэтому моменты, которые для нас в обычной жизни могут быть незаметны, на пленке становятся значительными. Например, падающий снег совершенно по-иному воспринимается, если мы рассматриваем отдельный кинокадр его натурного изображения. Казалось бы, я вам рассказываю об изображении, которое совершенно не имеет отношения к мультипликации, но только до тех пор, пока мы в своей работе пользуемся давно найденным, творчеством других режиссеров. Как только у нас меняются наши художественные задачи, нам становятся необходимы иные средства, чтобы получить иной результат в кинематографе.

Здесь я должен заметить, что художники, которые по-настоящему виртуозно владеют композицией, отдельные ее части строят на принципе развития времени.

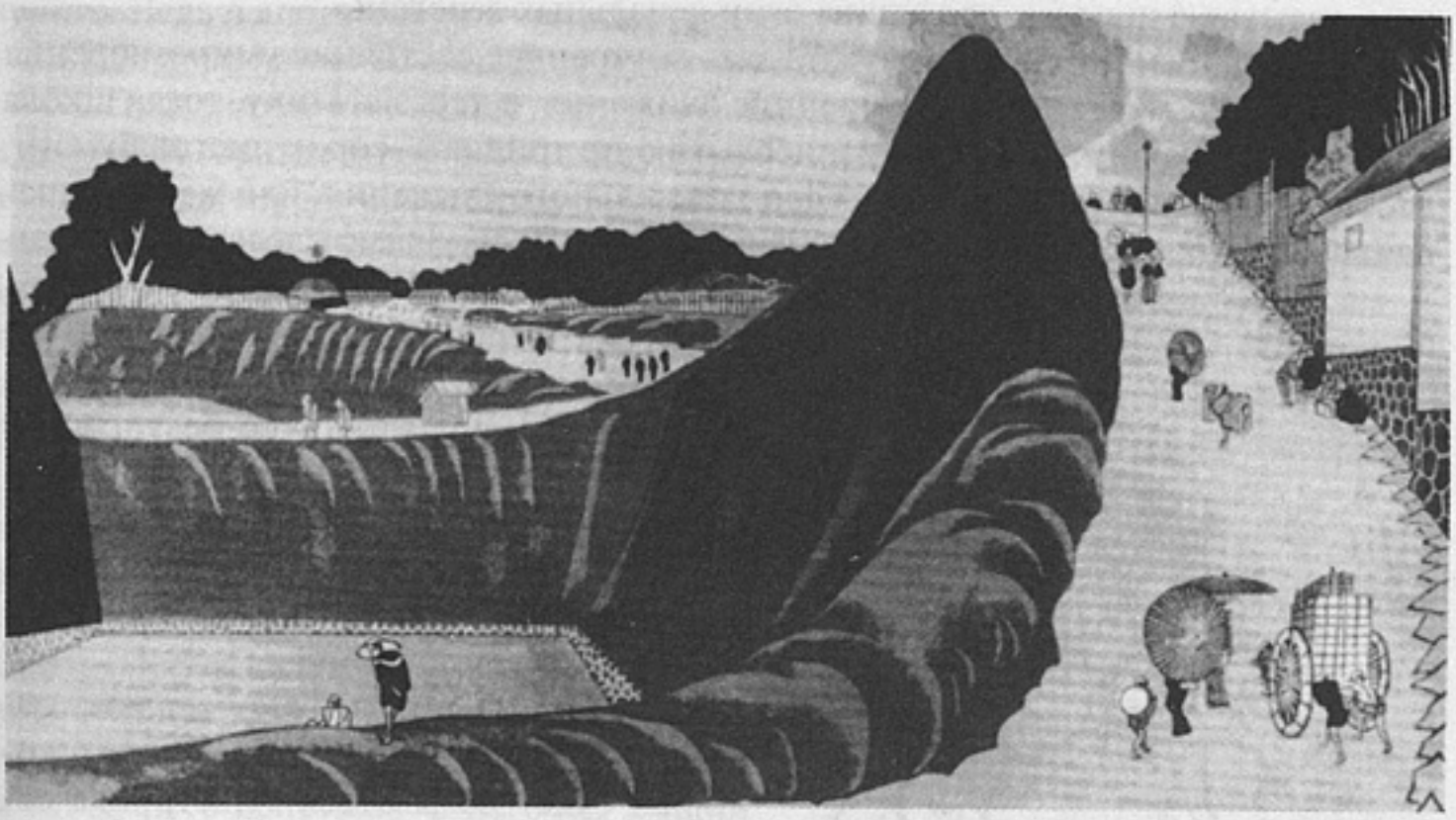


**Хокусай. Взгляд на достопримечательности восточной столицы. На горе Атаго**

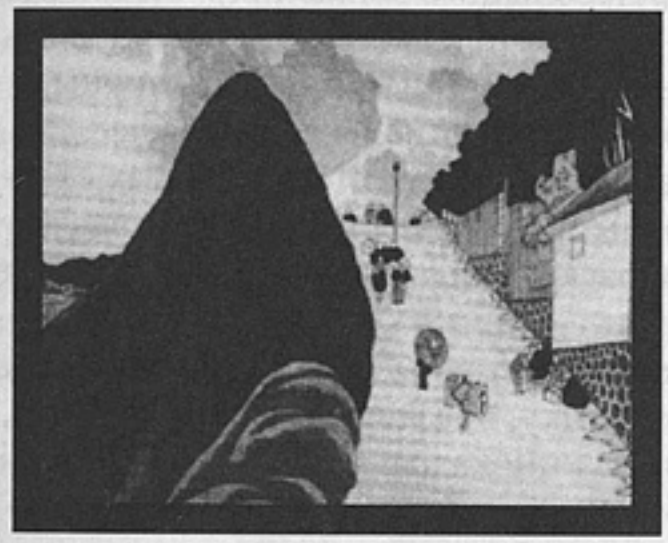
К примеру, Хокусай строит движение внутри какой-нибудь огромной композиции, очень сложной, за счет того, что фигуры на наших глазах двигаются от фазы к фазе. А пространство он строит таким образом, что динамику фигур пересекает паузами. У Хокусая пауза может иметь такое же значение, какое в кино пауза между сменами планов различной крупности. Его гравюры подтверждают, что существуют общие законы движения и паузы. Роль этих пауз играют

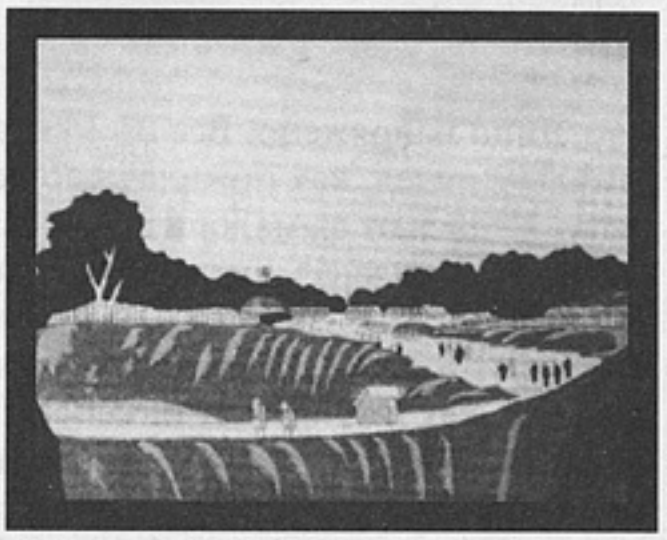
разные элементы. Это может быть вход в дверь или ширма, которая перекрывает следующее движение. Предположим, в гравюре «Взгляд на достопримечательности восточной столицы» мы видим людей, которые спускаются по лестнице, потом скрываются за изломом крыши и появляются на другой лестнице, но уже спиной к нам.

Как Хокусай меняет крупность плана, если говорить кинематографическим языком? Обратите внимание на гравюру «Вид Усигафути в Кудане». Это совершенно волшебное зрелище.



На переднем плане — дорога на холм, на дальнем — дорога с холма. Посмотрите, как строится эта композиция... Черный холм — в качестве необходимой





паузы, резкое композиционное разделение дает ощущение смены пространств. Хокусай — классический художник, который очень много вам даст, если вы начнете смотреть на него как бы через кинокадровое окно. Он научит вас дисциплине кинокадра.

Или вот еще одна его гравюра — «Закат над мостом Рекогу». Я рассматриваю эту композицию по движению. Но, прежде всего, посмотрите, как на переднем плане линия волны переходит в линию лодки.

Вся композиция построена на переходе от динамики к успокоению. В левом нижнем углу гравюры женщина стирает белье — она его крутит, полощет. На корме лодки перевозчик созерцает луну и отталкивается шестом от берега.

Каждый из сидящих в лодке занимается своим делом, кто беседует, кто просто смотрит, мужчина полощет свои штаны, наверное. А завершается эта композиция, по-моему, просто гениально — на носу лодки, плотно обхватив себя руками, дремлет человек. Я очень хорошо себе представляю, как он иногда зябко вздрагивает от холода. Если бы мультипликатору было дано задание сыграть маленький эпизод с этим персонажем, то ему практически ничего не надо делать, кроме того что медленно покачивать лодку. Далеко, на том берегу, огни деревни. Медленно плывет лодка. Лермонтовская тема — «Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге, дрожащие огни печальных деревень».

Когда в мультипликации нужно дать внутреннее состояние умиротворения персонажа, не через какие-то внешние движения, а через статику, тогда школа Хокусая необходима. Лично я изрисовываю по тридцать-сорок листов бумаги, чтобы найти нужную статику, без дополнительного движения, или же для передачи состояния обойтись скупыми действиями. Необходимо сделать эту статику такой, чтобы было абсолютное удобство для персонажа, который в этой статике находится. И ничего не должно ему мешать. Вот что такое безупречная композиция для кино, идеальная композиция, которая позволяет раскрывать скупыми движениями внутреннее состояние. Иллюстрация к нашему разговору следующая композиция.

Исходя из нее, можно сделать маленький мультипликационный этюд, который будет называться «Настройка сямисэна», как и сама гравюра Хокусая. Чтобы одушевить этот персонаж, достаточно небольшого движения — левой рукой подкручивать колок, натягивать струну, правой — пощипывать струны.

Лицо напряжено. Все элементы композиции подчинены единой идее. Однажды я видел, как пожилая японка настраивала сямисэн. Держа в зубах сигарету, щурясь от дыма, она пощипывала струны. Левая рука крепко держала колок. Дым придавал сцене романтическую окраску. Так дымится палая листва и горький запах осенней земли ударяет в ноздри.

Прожитая жизнь залегла в морщинах, но звук струны не менялся, был так же чист, как и много лет назад. Лицо сквозь дымку, внезапная озорная улыбка, звенящая струна — все что нужно для полноты кинокадра.

Хорошая композиция — это условия, которые дают нам возможность проявить наши чувства максимально. Чем случайнее будет стоять персонаж в кадре, тем больше лишних движений он будет делать. Сказанное не означает, что только такого рода композиция работает на действие. Есть случайность фотокадра или случайность композиции Дега. Но и такого рода композицию и место персонажа мы должны рассматривать как заданное условие для игры.

А вот другая гравюра Хокусая, которая называется «Созерцание луны» или «Любование луной». Эту композицию без всякого движения можно держать в кадре минуту, две, может, три, если найти для нее звуковое оформление, звуковую поддержку. У меня к вам вопрос: какой бы вы здесь звук сделали, чтобы можно было эту композицию смотреть как кинематографический кадр?

— *Может быть, какие-то шумы...*

— А какие шумы?

— *Ну, может быть, Дебюсси.*

— Дебюсси? Ну, это было бы слиш-

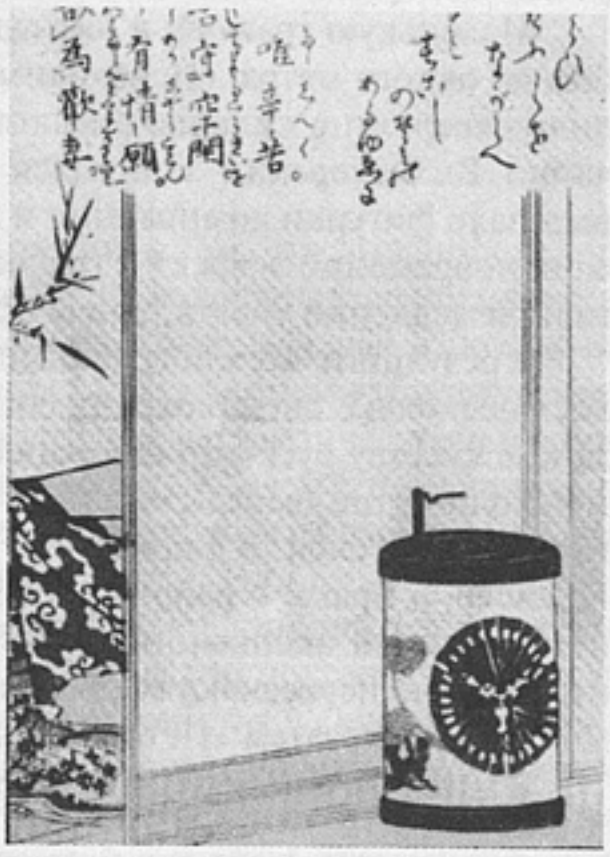
ком красиво. Человек и так любуется луной, зачем Дебюсси? Вы должны искать контрапункт. Конечно, можно звук цикад подложить, но этого недостаточно. Вообще, всегда хорошо, когда возвышенное снижается на прозаический уровень, тогда оно становится еще возвышенней. Ну, так подумайте, как можно озвучить эту композицию? Сидит мужик, оставил все свои дела хозяйские и смотрит на луну. Чем бы можно было это озвучить?

— *Шумом волн.*

— Хорошо, но недостаточно. Волны на самой гравюре. А я говорю о контрапункте. Ведь в японской поэзии все это есть...

— *Дать издалека доносящиеся шумы праздника.*

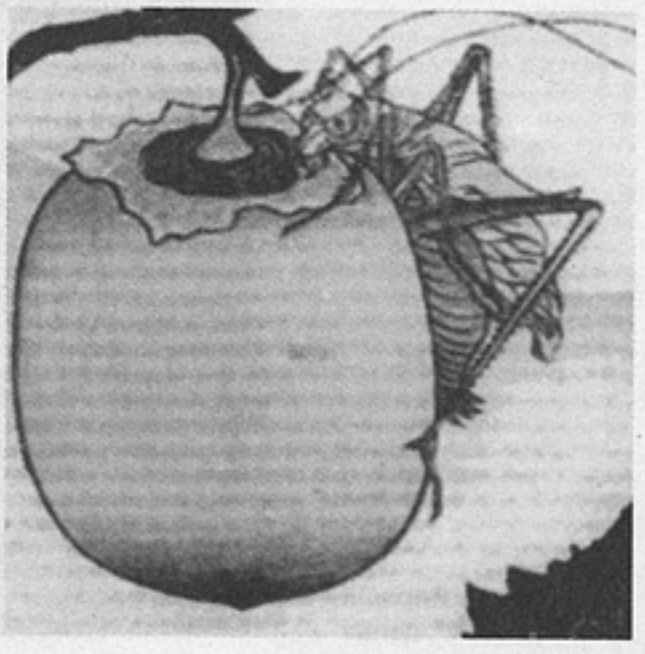
— Праздника? Уже лучше. Если мы даем живое пространство кинокадра, то и получаем гораздо более острое ощущение умиротворенности. Вы посмотрите повнимательней на довольную физиономию этого человека. Он оставил все свои дела, сидит, любуется на луну, а дома дети некормлены, очаг холодный, жена орет: «Косэ-э-эй-са-а-ан! Куда девался этот идиот?» А он, видите ли, любуется на луну, ну что за идиот, вместо того чтобы помочь по дому. Понятно, что это говорится не злым голосом, поскольку подобная сцена повторяется ежедневно. И когда мы переходим в статичный кадр, он все равно продолжает развиваться, но для этого необходимо найти звуковые элементы, которые будут продлевать его все дальше и дальше.



Перед вами гравюра «У фонаря» из книги «Песни Итако». Мы должны наполнить этот кадр чистой лирикой, поскольку он как бы является завершением некоего предыдущего действия. С него мы вышли на это окно, на пространство, на звуки, которые нас успокаивают, облагораживают. И если до этого была какая-то страшная нервная сцена, то свет фонаря в светлых сумерках дает успокоение, ощущение цельности мира.

После кадра с фонарем мы услышим хруст и увидим, как злой кузнечик поедает хурму — «Луна, хурма и кузнечик». И снова от лирики перейдем к той необходимой детали, которая может совершенно по-

иному окрасить огромное предыдущее действие. В сущности, я вам сейчас рассказал микроэпизодик из какого-то фильма, который вобрал в себя лирико-комический и, может быть, даже драматический момент, после чего мы опять вышли в лирику «У фонаря» и перешли в комизм кинокадра с кузнечиком. Развитие кадра будет зависеть от вашего мастерства. Чтобы получился комический эффект, нужно найти несколько игровых деталей жующего и чавкающего кузнечика. И если потом, насытившись, кузнечик, причмокивая, оближет свои лапки, как дети облизывают пальчики в варенье, действие завершится.



Я вам не случайно говорил об изобразительном искусстве 10—20-х годов, о том, какое взаимодействие может быть между

мультипликацией и мировым искусством. В 1967—1968 годах мы с художником мультипликационных фильмов Аркадием Тюриным сделали фильм о революции. Назывался он «25-е. Первый день».

В изобразительную основу фильма мы взяли Анненкова, Филонова, Шагала, Дейнеку, Пименова, Петрова-Водкина, Чехонина, Малевича, из западных — Брака. Пластические эксперименты этих художников мы пытались перевести в динамический ряд.

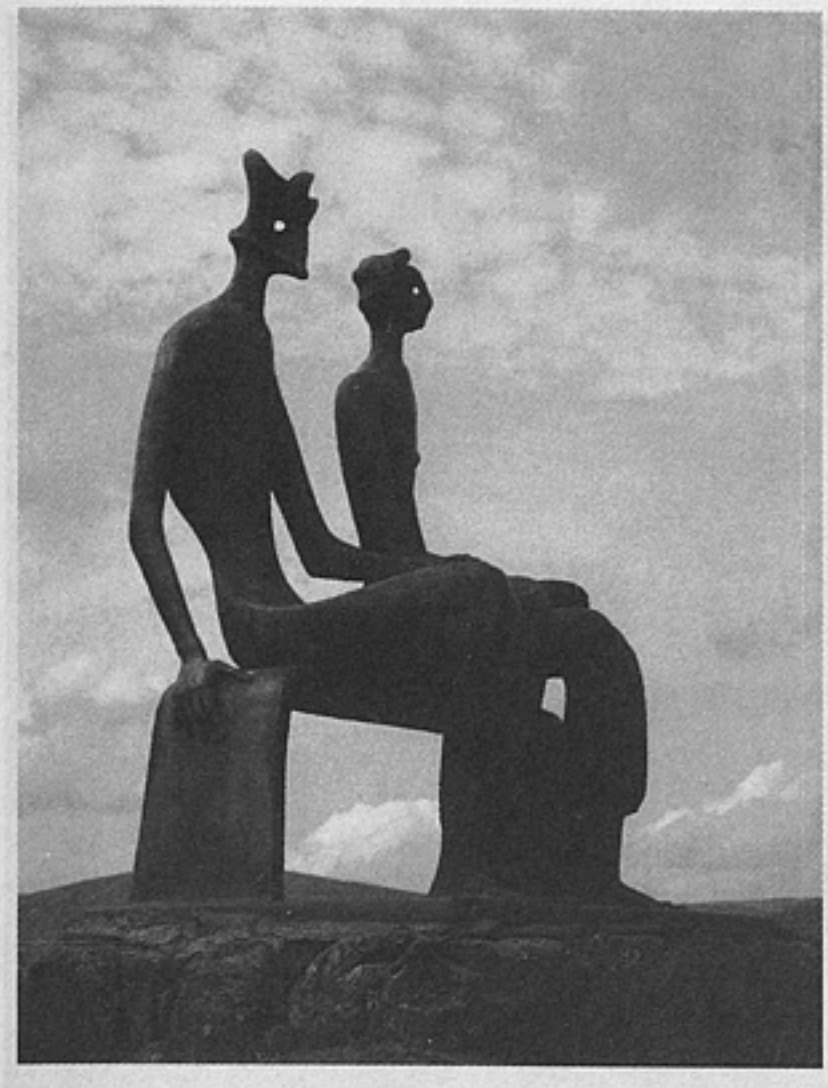
Отсюда такая, например, тема: Чехонин — с его изумительной красоты силуэтом бегущих красных фигур для обложки Джона Рида. Работы этих художников стали основой для пластического соединения звука и цвета. Музыка Шостаковича была и драматургией. Этот семи-восьмиминутный фильм не должен был иметь никаких сюжетных аллюзий, его можно было скорее назвать революционным этюдом. Как только его попытались перевести на сюжетный метод мышления, он сразу развалился. Нам тогда крепко досталось от начальства за то, что фильм был лишен революционной атрибутики и вообще был сделан не в рамках официальной партийной идеологии. Но я не собираюсь в этом разговоре давать политическую оценку революции и личности Ленина. В фильме у нас был отдельный эпизод, связанный с этим именем. Сделан он был по гравюре Вл. Фаворского «Ленин и революция».

Маленькую гравюру в пятнадцать сантиметров мы увеличили фотоспособом до одного метра. (Необходимо сказать, что увеличенная гравюра производила невероятно сильное впечатление. В ней была гармония Джотто. Не случайно Вл.Фаворский занимался вопросами пространства композиции.) Мы вырезали фигурки композиции и двигали их в ритме старой хроники. Получился одновременно эффект и графический, и документальный. Эпизод потребовали немедленно убрать, крича при этом: «Где вы взяли такую хронику?!»

В результате всех потребованных переделок фильм стал фальшивым. Осталось несколько сцен, сохранившихся в задуманном виде. Но обратившись тогда к искусству русского и европейского авангарда, я понял, что существует не только понятие «верха», «низа», глубины кинокадра, а и понятие его невидимого переднего слоя. В фильме был использован опыт кубистического периода и Пикассо, и Брака, и работы русских художников. Изображение снято на принципе двойной экспозиции, что повышает экспрессивность действия, формы непрерывно пересекаются (например, вертикальная панорама города с бегущими солдатами, затем «Петроградская Мадонна» Петрова-Водкина).

Я хотел бы остановиться на некоторых пластических мотивах этого периода.

«25-е. Первый день»



**Генри Мур.**
**Король и королева**

Почему пластика 10—20-х годов? Я уже говорил о том, что, в сущности, искусство этого времени пронизано кинематикой. Оно запечатлевало время в статических формах, давало наглядное представление о нем. Каждый из художников по-своему развивал эту кинематографичность. Художники кубистического направления делали попытки опредметить пространство пластическими формами. Например, если просто белое пространство, то мы не знаем его величину, но достаточно поставить в него какую-нибудь пересекающуюся форму, и мы понимаем, пространство имеет размер, оно овеществляется. Или же, если сдвигать сфантазированные формы с реальными, то они получают дополнительную энергию, эталон для понимания пространства. Этим эффектом пользовались художники-скульпторы XX века — отсюда понятие пространства в скульптуре. Осип Цадкин, Архипенко, знаменитые дыры Генри Мура, когда пространство заходило в саму пластическую форму скульптуры. Генри Мур искал свою пластику в деревяшках, обкатанных морской волной, иссеченных ветром, просушенных на солнце, в костях, в позвоночных хребтах, в нежных очертаниях речной гальки. Пикассо рисунок приводил к знаменателю, вспомним его серию быков. Генри Мур брал знаменатель в природных остовах. Ему бы, наверное, хотелось, чтобы его скульптуры обрабатывались самой природой, как выброшенные на берег обломки былой жизни. Кальдер — прекрасный пластик, который делал чисто абстрактные сочленения и постепенно перешел к подвижной пластике. С чем это можно сравнить? Мельница в поле производит впечатление не только машины для помола муки, но еще и как чисто пластическая форма, которая ловит ветер, крутится, приводит в движение жернова. Кальдер делал пластические формы, соединяя их друг с другом таким образом, что одна большая форма уравновешивалась другими дробными формами, физические законы соединялись с пластическими. И все эти мобиле у него двигались из-за ветра или из-за дополнительной энергии. Как на ветру флюгер на крыше.

Пластические перемены, разветвления пошли по разным путям. Но это отдельная тема. А что касается соотношения кинематографа и искусства 10—20-х годов, то, мне кажется, для мультипликации это дает грандиозные возможности. Понимаете, вы можете не любить это искусство, я ни в коем случае не пытаюсь обратить вас в свою веру по отношению к авангардному искусству 10-х годов, но вы как мультипликаторы должны внимательно отнестись к нему — в смысле понимания пластики. В дальнейшей работе оно поможет вам строить кинокадры, которые обретут крепость, будут иметь внутри невидимые постороннему глазу стягивающие сухожилия.

«Шинель»

И если уж мы заговорили о живописи, мне хочется в связи с моим первым фильмом вспомнить один кинокадр из «Шинели». Для меня он тесно связан с искусством 20-х годов. Просвечивают дома, фигуры. Пересекают друг друга. Я еще не знаю, будет ли этот кадр стоять в том месте, где стоит сейчас, но важно, чтобы его энергия пребывала в нужной точке кипения самого фильма, чтобы не было противоестественности и противоречий между кинокадрами, и тогда он будет и для меня некоей незримой аркой, которая объединяет Гоголя и искусство 20-х годов.

Что делали художники 20-х годов? Они включали в момент пространственный момент времени, самый важный и самый главный постулат 10—20-х годов. Тут не нужно говорить: «А вот надо отойти подальше... поближе...», тут внутри во всем этом есть конструкция. И так можем сказать о Леже, о Пикассо, о Браке, о Малевиче, о Филонове, о Шагале. (Правда, Шагал несколько в другом плане: он время соединял за счет сложения как бы нескольких диапозитивов, тем самым давая одновременность рассказа. То, чем сегодня пользуются напропалую!) Свободное обращение с пространством является аксиомой изображения и изобразительного искусства. Художник меняет пространство, меняет точку притяжения, отрывает от земли, переворачивает пространство — это уже ни у кого не вызывает недоумения. Мы привыкли, мы научились мыслить так. Странно, что подобный способ художественного мышления вызывал когда-то негодование. Если мы вспомним религиозное искусство, религиозную экстатику, то там монтаж пространства построен на отсутствии притяжения. В иконописи и живописи средневековья реальные соединения, но, казалось бы, в несоединимых ситуациях, соединялись только за счет религиозных силовых полей.

С чисто пластической точки зрения то, что делалось в 10—20-е годы XX века, уходит туда, в глубину времен. С одной стороны, это глубоко профессиональное искусство, с другой — искусство простодушия, искусство вывесок, где фантазия лавочника или художника, который делал вывеску, была абсолютно безгранична и соединяла несоединимое.

Из искусства вывесок вышел Ларионов — со своими заборными Венерами. Так же сегодня работает российский художник Ирина Затуловская, используя фактурные старые доски, пропитанные временем, как подсолнечным маслом кухонные столы.

Не нарушая сотворенный жизнью порядок, она добавляет немного, превращая природную заготовку в драгоценное произведение искусства.

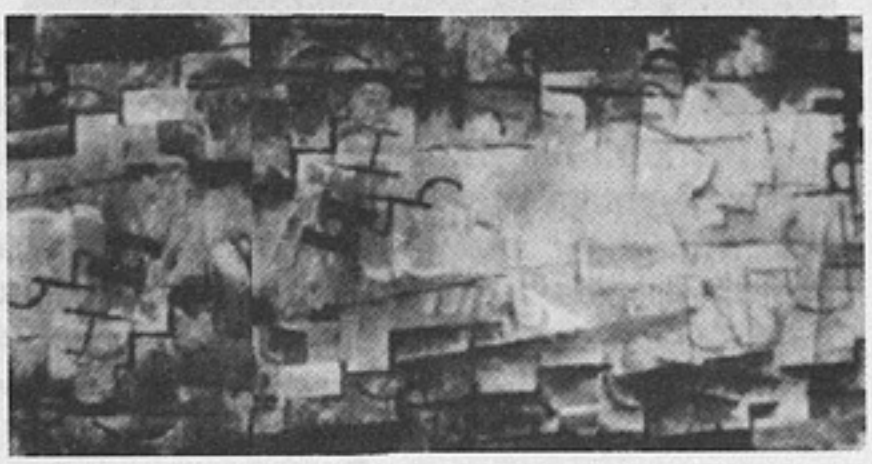
Соединение движения в одном пластическом моменте приводит к изобразительности мотивов: паровоз, движущийся человек, разложение звука — вспомните Пикассо, Брака с его скрипками, с предметами, которые постепенно разлетаются в пространстве.

А в чисто пластическом плане — что бы вы могли из архитектуры назвать?

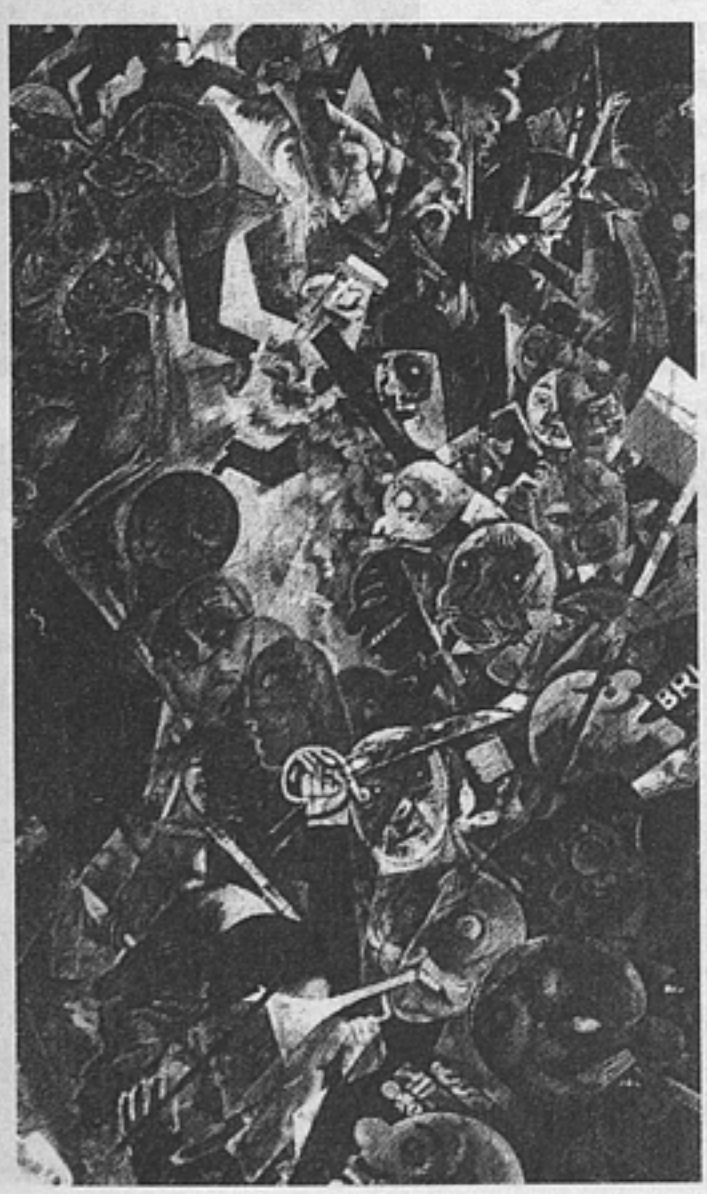
*— Готика?*

— Готика, конечно! Которая абсолютно точно, экстатично взлетает вверх, вбирает в себя звуковое пространство. Пространство опредметилось архитектурным звуком, звуком пластическим. Сама устремленность вверх, звучание пластики, оторванность от земли, линия от земли к небу характерны для средневековья. Поэтому скульптуры были вытянуты, как будто они высушены горячим воздухом, прокалены солнцем. Они бесплотны, нематериальны, душа воспаряет, земная жизнь отвергнута.

Что общего у мультипликации с натюрмортом Брака, когда скрипка постепенно разлетается на наших глазах и от нее почти ничего не остается, только отдельные элементы: вот что-то от рисунка деки, вот эфы — эти красивые прорези, вот остаток подставки для струн... Здесь уже трудно увидеть инструмент в его материальности, но художник и не ставил себе задачу материализовать еще один предмет, написать его на холсте. Тут была задача — сделать звук, то есть когда качество инструмента переходит в звучание. То, о чем я уже говорил: в изобразительное искусство введена не свойственная ему категория — звук. И еще — категория времени. Звука нет, если нет его временно́й протяженности. И тем самым этот натюрморт имеет развитие во времени. Сделав мысленно панораму по нему, протянув ее вверх, мы увидим, как изображение постепенно распадается до звуковой абстракции и переходит в иную стихию. А если повернуть натюрморт Брака горизонтально? Попробуйте и посмотрите: теперь изображение имеет устремленность



по линии горизонтали. Возьмите, как в кинокадр, светлый кусок, будто это кипящая, дымящаяся лава. Предмет исчез, превратился в движение. Он соединился с иной материей. Одно изображение обыгрывает другое. Здесь шаг до сюрреалистических сдвигов. И как тут не вспомнить описание Гоголем Невского проспекта, абсолютно сюрреалистическая картина: «Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась ему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз». У Шагала и дома перевернуты, и люди ходят по небу.



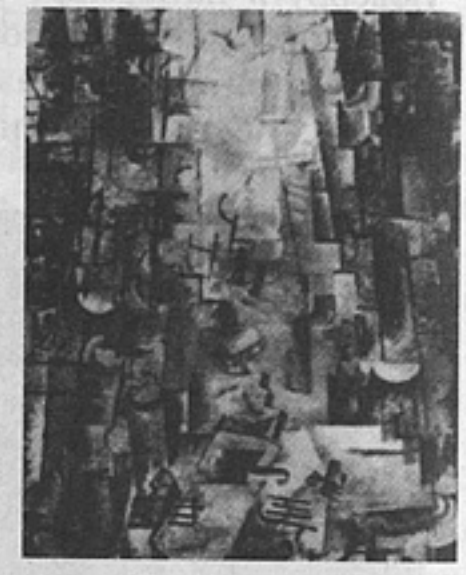
Георг Гросс. Улица

В параллель вспоминается еще одно изображение: вот эта вещь, написанная в 20-е годы немецким художником-экспрессионистом Георгом Гроссом.

Я думаю, если бы Гоголю показали это или другое — есть масса подобных изображений, особенно характерных для немецкого экспрессионизма, — он бы пришел в ужас. Но ведь не приходил в ужас от собственного почти сюрреалистического письма.

Само смещение предметов, само их доведение до абстрактности, сама материализация воздуха подводит живопись вплотную к скульптуре, к попытке осмотреть действие со всех сторон. Соединение фантастическое: такую картину в реальности мы представить себе не можем. Но мне кажется, тут можно проследить весь ход от того натюрморта Брака к Георгу Гроссу, где формы ломают друг друга, где абстрактная пластика ломает предмет. Я не хочу сказать, что немецкий художник в качестве методологии пользовался тем натюрмортом, ни в коем случае! Просто это в то время в воздухе носилось. Художник вводил в живопись элементы скульптуры — объема, пространства — таким образом, что в одном изображении мог поместить два профиля и фас. То есть он предполагал почти круговой обход вокруг предмета. Он пытался, с одной стороны, поместить предмет в пространстве, а с другой — сделать его иллюзорным за счет соединения с эффектом кругового поворота объема. И в попытке передать тяжесть пространства предмет разрушался. И при этом решались внутри прямо противоположные задачи, так как здесь шло разрушение форм — светом, цветом, здесь остатки элементов, которые впечатываются в нас, в наше сознание. Когда мы, к примеру, идем по улице и вдруг мелькнет чье-то лицо, вывеска, отражение в витрине. Вот в такую систему входит это изображение.

«25-е. Первый день»



Но возвратимся к натюрморту Брака. Здесь происходит переход реальности в пластическую абстракцию, пронизанную идеей изображенного предмета. Как мы в нашем фильме могли воспользоваться этой пластической идеей? Естественно, было бы глупо связывать фигуры атакующих с реальным пространством Петербурга. Поэтому сразу пришло решение сделать их не в реальном пространстве, а в таком, в котором от самой скорости все пластические формы сдвинулись бы. С чем можно сравнить уход от реальности в абстракцию, где сдвинулись все реальные представления? Попробуйте фотокамерой на длинной экспозиции панорамировать по домам, а потом впечатайте в эту фотографию еще несколько чуть видных реальных деталей, но сдвинутых так, что они с трудом узнаются. Добавьте к ним несколько реальных отметин и на отпечатке получится эффект почти кубического натюрморта. Соединение подобных пластических моментов сдвигало реальность, протыкало экран, который перестал быть плоским, он сразу ушел в глубину.

Брак делает скрипичные формы, подчеркивая их реальность изогнутыми эфами. Он не рисует скрипку всю окончательно, он дает отдельные скрипичные формы, подводя их пластику почти к реальности. Или погружая в нереальность. Дальше он постепенно начинает скрипичные формы выводить в звуковое пространство. *Форма исчезает по мере удаления от своей матрицы, в пространстве появляется ее звуковой отпечаток.* Изображение обретает дух. Невозможно смотреть на сверхкрупном плане поющую певицу или певца. Как бы ни был красив голос, физиология пожирает дух. Материальное не сходится с духом. У меня возникает чувство ужаса от соединения чистейшей абстрактной красо-

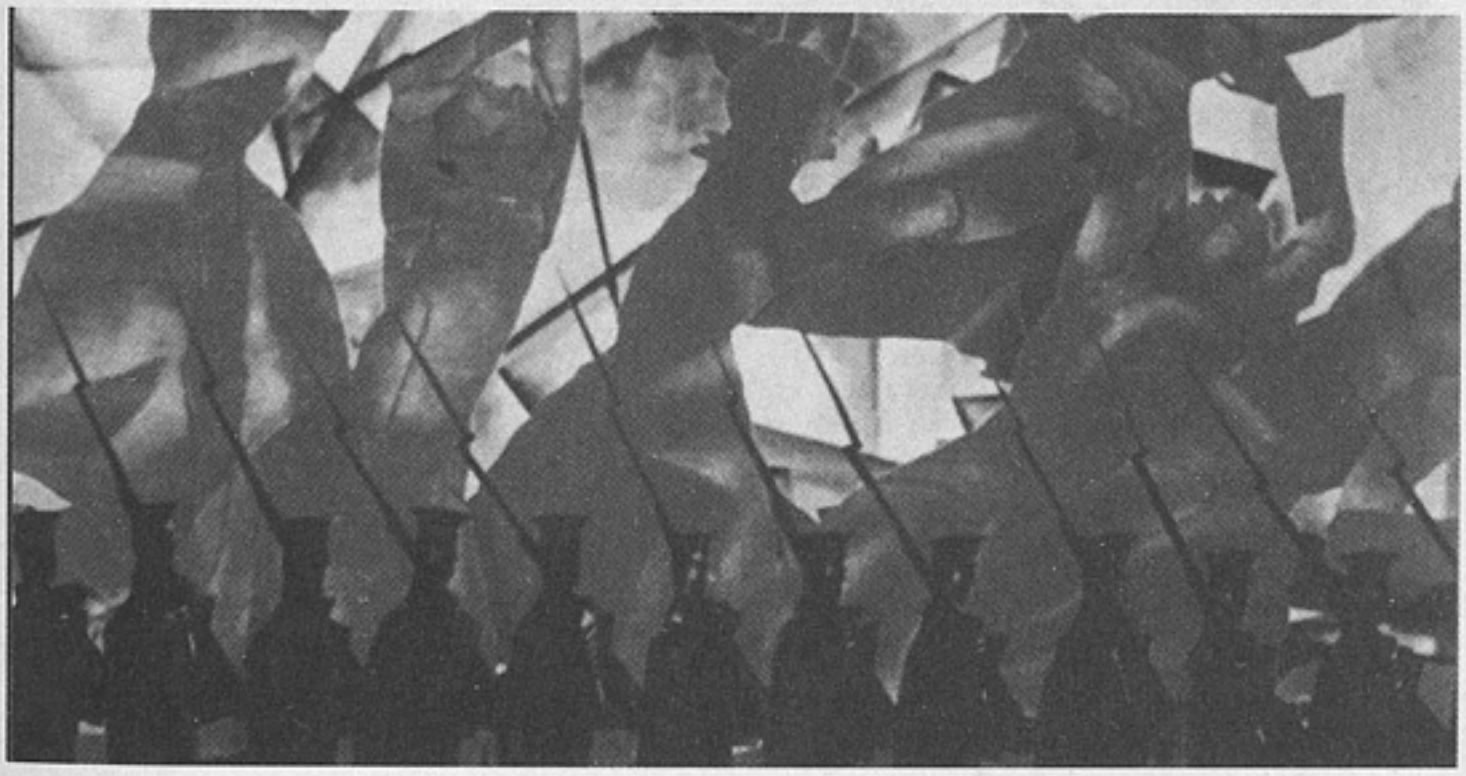
ты с материей. Любой профессиональный художник напишет портрет певицы, но редкий художник передаст в живописи творца. В этом случае необходимо обладать сильным абстрактным мышлением, чтобы фантазия оторвалась от физиологии. Прилежный копиист напишет прилежный антураж поэта со всеми физическими подробностями, но ему никогда не написать лицо *поэта*. Просто портрет и портрет поэта — суть разные качества.

Художник, оттолкнувшись от реальности, средствами живописи превращает ее в тончайшее звучание, в поэтическую речь. Таков портрет Сабартеса, написанный Пикассо в 1901 году. Небольшая деформация — удлиненная скула, резко изогнутый рот, почти физиологичный, тихая линия носа, опухшие полуприкрытые веки, соединяясь в одно целое, устремляются в невидимое пространство. В этом портрете преодолен жир изображения. В нем колдовство, ворожба. Чувство перекрыло физиологию. Реальность постепенно переходит в абстрактный гул. В результате появляется звучащее пространство.

«Мусоргский» работы Репина. Такую невероятную гениальную художественную мысль, притаившуюся за тончайшей линией глаз, можно увидеть в немногих портретах. Композитор уже был смертельно ранен алкоголизмом, Репин это почувствовал и буквально в пару сеансов написал один из величайших портретов. Он написал бушевание страстей, спеленутых больничным халатом.

Но вернемся к фильму «25-е. Первый день». Мы перевели формы в звучание. Натюрморт развернут по горизонтали. Следуя его пластике, мы нарисовали фон. Сгустили пространство. Композиция строилась таким образом, что от бегущих фигур по кадровому пространству разбегалась энергия. Она возникала из эффекта двойной экспозиции фона и сложения двух скоростей. Грани фона, формы сталкивались друг с другом, порождая эффект беспокойства. Возникала пластическая дробь расхождения и схождения линий: одна форма пересекалась с другой, получался в микромасштабе кубистический эффект. Этот эффект строился на приеме рассечения пластических форм. Мы делали упор на внутрикадровом формальном строении. Другого способа овеществить кадр я представить себе не мог. У вас есть вопросы?

— *Теперь понятно, что натюрморт Брака во многом определил поэтику кинофильма «25-е. Первый день», но на «Сказку сказок», и особенно на эпизод,*



«25-е. Первый день»

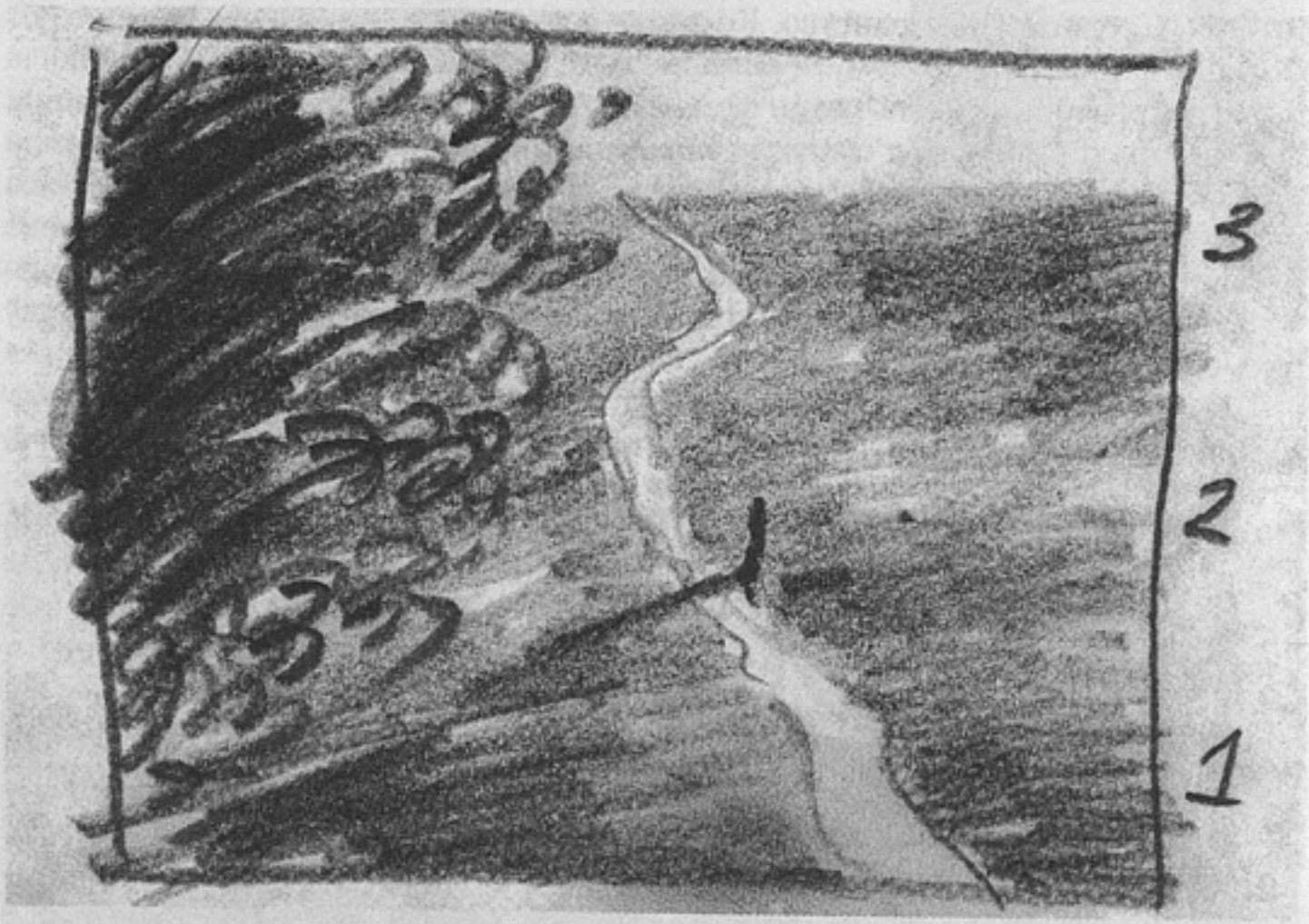
*когда путник уходит по дороге, не повлияло ли ваше впечатление от гравюр Хокусая?*

— На самом деле я потом вспомнил «Вид Усигафути» Хокусая. На съемке кадр строился по внутреннему ощущению и по впечатлению от пространства, увиденного с холма деревни, где мы живем каждое лето. Нам нужна была купюра в изображении, надо было убрать целый кусок дороги, не показывая, как путник спускается с холма. Поэтому композиция выбрана таким образом, что мы обрывом, как шторкой, открываем пейзаж перед нами. Кроме того, нужно

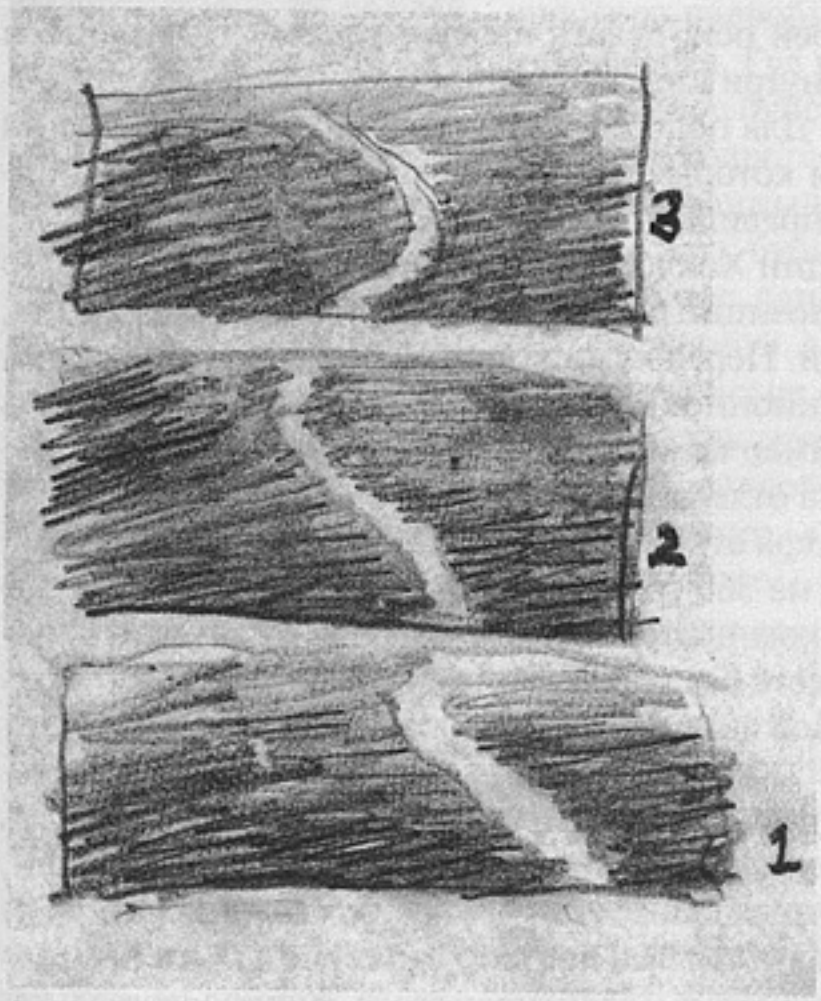
**«25-е. Первый день»**

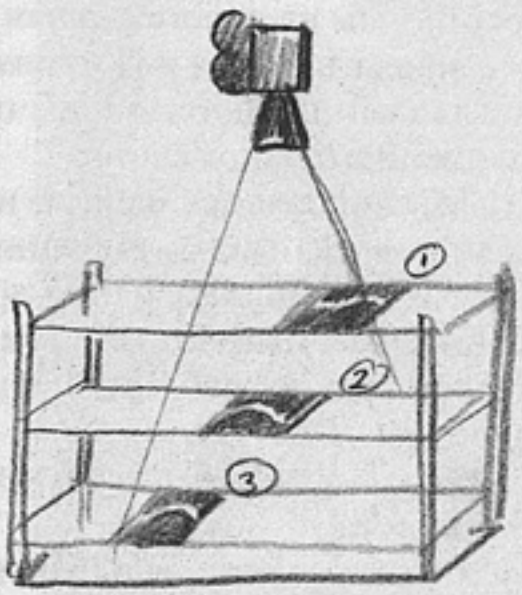
было сделать так, чтобы на наших глазах пролегла дорога, проявилась на экране без всяких мультипликационных трансформаций.

Технически кадр делался следующим способом. Вначале мы вместе с художником сделали рисунок декорации. Потом мы разбили рисунок на три части, и Франческа нарисовала каждую часть отдельно. Но при этом они легко соединялись друг с другом. Края соединений были полупрозрачны и поэтому легко, накладываясь друг на друга, образовывали единое целое.




Камеру мы повернули так, что она двигалась по вертикали этой панорамы.

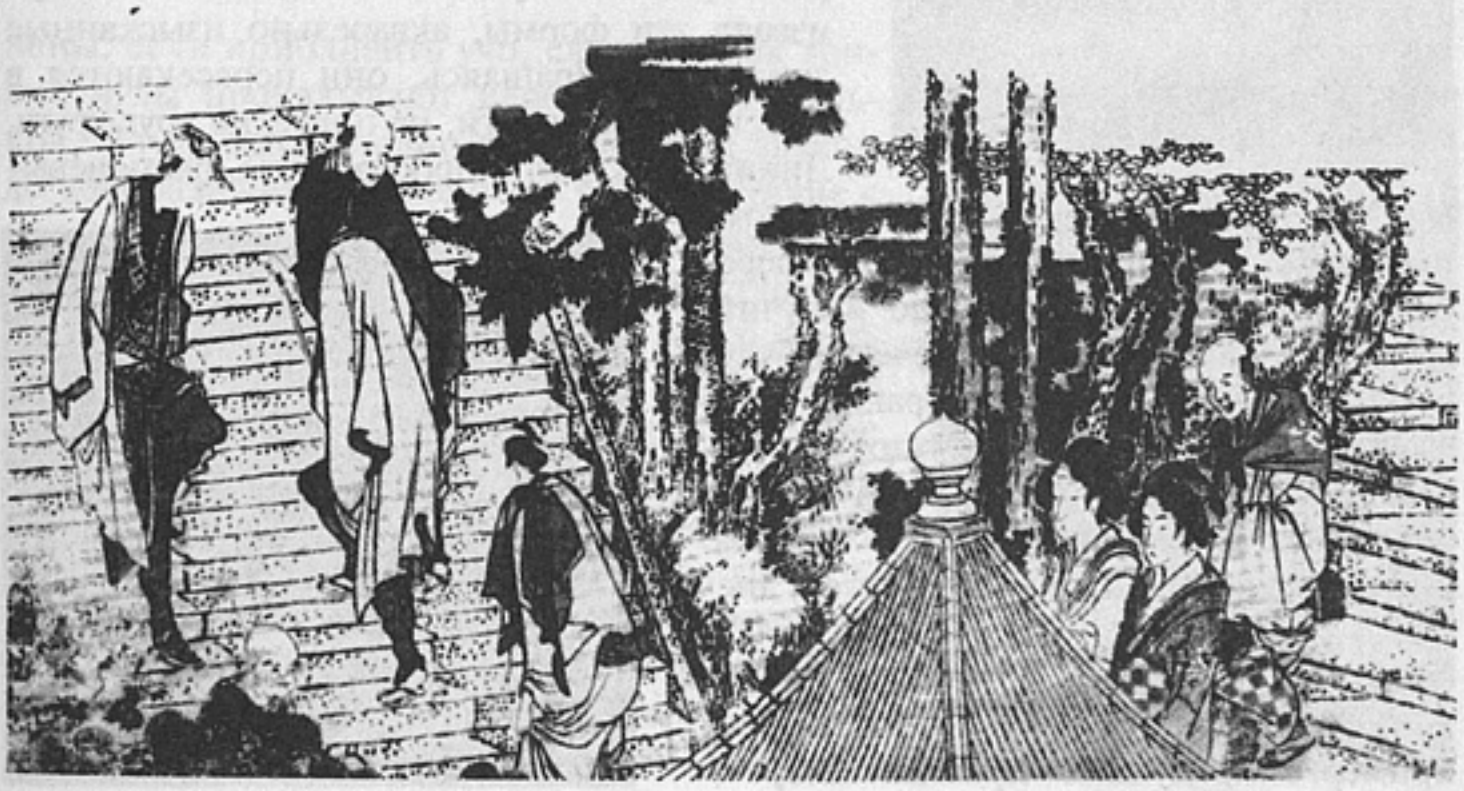



Три части декорации мы разложили на трех ярусах. Сдвигая покадрово один слой по отношению к другому, мы получили эффект подъема камеры над пространством. И на наших глазах пролегла дорога.

Вообще, понятие «дорога» очень важно для русского фольклора, для русской поэзии. Есть много замечательных песен: «... и дорога пылится слегка». Одинокий колокольчик на огромном пространстве и дали, дали... И нет края. И только дорога обозначает пространство и соединяет его с тобой. Есть стихи Лермонтова «Выхожу один я на дорогу»... Когда мы снимали этот кадр, у меня было физическое ощущение, что путник должен был идти не по пыльной дороге, а по дороге, усыпанной гравием, который хрустит под подошвами. Кроме того, мне кажется, что, снимая такие кинокадры, нужно думать и о том, что для тебя связано с понятием «дорога», то есть о чем-то гораздо большем, чем происходящее конкретно в этом эпизоде.

Что касается гравюры Хокусая «Взгляд на достопримечательности», то она только подтверждает внутреннее ощущение, что существуют общие законы движения и паузы. Фигуры людей, которые спускаются вниз по одной лестнице и поднимаются по другой. Композиция вполне кинематографическая. Мы работаем в такой изобразительной технологии, когда в кинокадре чрезвычайно сложно



поворачивать персонаж вокруг своей оси, делать пространственные развороты посредством кинокамеры или же внутри кинокадра производить эффект движения на камеру или в глубину кадра. Для подобных пространственных изменений необходимо создавать условия, при которых эти повороты можно делать безболезненно, максимально используя правильно построенную композицию.

Что же происходит в композиции Хокусая — у него фигуры спускаются по лестнице, далее он в середине композиции ставит паузу — крышу домика — так, что поворот фигур скрыт ее формой. Перед нами конечный результат поворота. Если бы мы снимали мультипликационное кино, нам не нужно было бы делать поворот фигур. Он скрыт. Это пример композиции, которая помогает формировать движение без разложения на отдельные фазы.

Безусловно, развитие компьютера открывает беспрепятственное получение любого движения и поворота хоть на 360 градусов, хоть на 640 градусов. Казалось бы, мы на пороге счастья. Но компьютер есть, а счастья все нет, если перефразировать Ильфа и Петрова. Вместе с освобождением от усилий по разработке движения произошло освобождение от интеллектуального и художественного напряжения.

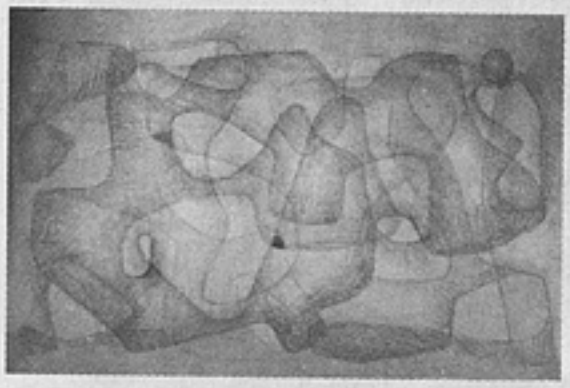
Мы покоряемся машине и слепнем. Мы не делаем усилия искать и отбирать из множества вариантов единственный, не думаем о божественности детали, которая заменила бы набор эффектных движений, беспрепятственных в достижении и бессмысленных в суммировании. Мы постепенно теряем критерии, заложенные в древнейших искусствах ходом религиозного и философского откровения.

Мы не мыслим, а всего лишь подчиняемся, в результате теряем свою неповторимость.

Создается ложное ощущение творчества. Пропорции собственно творчества и технологии меняются в угоду последней.

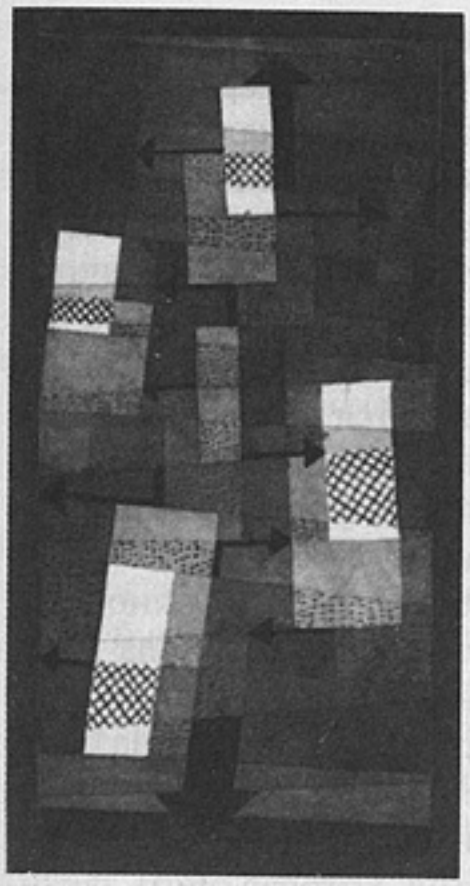
Мы достаточно поговорили о динамике изображения, и теперь, мне кажется, самое время перейти к более подробному разговору об изображении и звуке на конкретных примерах кино. В качестве перехода к этой теме несколько слов необходимо сказать о Пауле Клее и звуковом монтаже. Пауль Клее — азбука и морфология для художников и мультипликации. Его живопись открывает новые ритмы и звукозрительные связи.

Его произведения — учебные пособия для анимации в тональных, контрастных, ритмических и звуковых строениях, что-то вроде «хорошо темперированного клавира» Баха для музыкантов. Его живопись присоединяется к звуку, снимает преграду между персонажем и пространством. Рассмотрим звукозрительные параллели отдельных его произведений. Тогда легче будет понять, как работать с композитором.



Репродукция «Группа динамической полифонии» — эффект многократной экспозиции, оптического совмещения. Тонкие вольфрамовые нити — линии штриховым инеем растворяются в бумаге. Невидимый стеклодув изваял эти формы, акварельно изысканные амальгамы. Вращаясь, они пересекаются в пространстве бумаги, не повредив друг друга. Линии блуждают в пространстве, растушевываются и исчезают. Если при помощи компьютера зафиксировать вращение и пересечение форм, линий, можно получить зримое звучание. Точки пересечений будут бежать по изгибам форм. Экранное поле «закипит» мельчайшим штрихом. Неслышное, еле уловимое глиссандо с легкой оркестровой штриховкой. Звук — будто по струне скользит натянутая паутина. Глиссандо повторяются, догоняя друг друга, скользя по бесконечным изгибам форм.

Другой графически-живописный пример. Репродукция «Красный ветер» —

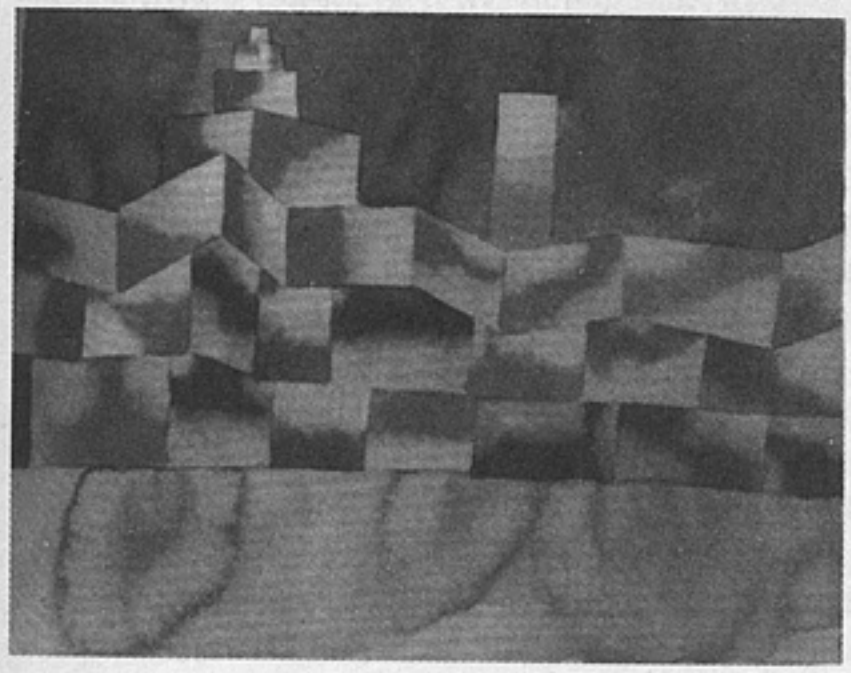


яростное первобытное небо разрывают с шипением пучки стрел. Гул по всему тревожному живописному полю, дикое буйство и беспощадность пролетающих снарядов содрогают небо. «Гремит и становится ветром разорванный в куски воздух» (Гоголь. «Мертвые души»). Звук бубна и первобытные крики шамана.

«Вечное движение» — неустойчивое равновесие? В вечном движении маятник не может поймать равновесие, успокоиться и цокает и цокает деревянно, как копытами по мостовой или палочкой по сухой, легкой доске. Поражает богатство колорита, фактур при очень скромных изобразительных затратах.

«Машина птиц» — скрежещет проволока, как будто ее вращают внутри трубы, с заводным свистом птицы вскидывают одну за другой глиняные головы с грузилами языков и роняют вновь, фыркает в быстром вращении пропеллер — бабочка.

«Восточная архитектура» — медленно, однообразно плывут вверх, вниз акварельно растекающиеся по архитектурным формам звуки. Бесконечно наполняются формы неумолчным, неотвратимым движением. В неостановимом потоке миража плывет сквозь акварельный кристалл заунывный хрипловатый голос арабского погонщика.



Я могу бесконечно разбирать звукозрительный контрапункт живописи Клее. Его фактуры таят в себе удары тибетских бубнов, скрип канифоли по струне, гортанные крики рожков, усиленные многократным хохотом эха по горам. Шипит волна и песок всасывает остатки влаги, оставляя на себе извивы соленой пены: если приблизить ухо, слышно, как тонкие иглы прокалывают перегородки пузырьков. Пауль Клее словно дотрагивается звуком до изображения, приводя его в соответствие с ним, заряжая его звуком, распространяя по картине звуковую энергию. Его фактуры — сигналы реальности, поэтому так легко услышать их звучание. Подчиняя друг другу звук и фактуру, мы можем получить изображение времени и, по существу, увидеть фильм или часть его почти мгновенно. К примеру, «Клоун» Клее являлся мерой, которая удерживала фильм «Ежик в тумане» в эстетических границах, помогала нам с художником Францеской Ярбусовой не потерять дорогу и не провалиться в слащавость.

*— А как вы соединяли мультипликат и музыкальные фрагменты?*

— Для «Ежика» вся музыка писалась до съемок. Поэтому во время съемки импровизировать можно было только в паузах. Заметьте, музыкальные куски очень строго держат на себе всю конструкцию. Например, Ежик заходит в туман и идет реплика: «Лошадь!..», а Лошадь ничего не сказала». Я очень тщательно рассчитал все проходы его, всю медленность, и композитору выдал абсолютно точный метраж на все эти куски. Тема тумана пересекается с репликой «а Лошадь ничего не сказала», и далее, когда падает листок, резкий взвизг струнных, потом опять тема тумана, выползает улитка и заканчивается этот кусок темой «слона». После грозного штриха струнных — снова тема «тумана», и Ежик, аккуратно положив листик на место, уходит из кадра. Вся музыкальная этажность была тщательно просчитана по игре и по кадрам. А там, где оставалось пространство без музыки, например, Лошадь выходит из тумана, на нее нужно было столько времени, сколько на мультипликат плюс звуковая пауза. Когда Ежик идет в траве — это паузы, которые пересекаются летучей мышью, то есть ударами — там, где нужно по ритму. А дальше, после дерева, которое из тумана будто бы дотрагивается до Ежика, начинается музыкальное нагнетание, нарастание: Ежик движется вдоль палочки, перебирая лапками, и вдруг... дерево как храм — идет свободная тема. Потом снова удар — узелок. Беготня, которая опять заканчивается омовением туманом. Все еще спокойно, тишина. А потом туман начинает клубиться в своей грозности. Это уже второй этаж. А третий этаж — это уже кошмары. Здесь все идет по нарастающей. Причем каждый раз не просто вверх, а сначала снижение, потом опять нарастание, снова снижение. Первый храм, второй храм — литургия, так я для себя обозначил тему дерева. Потом все кончается полной фантасмагорией кошмаров, которая разрешается таким вот чудесным видением — собакой. И новая тема — вода. На нее ложится тема тумана в иной оркестровке. Я просил сделать ее более плотной, не приглушенной по фактуре.

Вернемся к началу, к проходу Ежика мимо лужи, мимо колодца. Если говорить о звуке, то здесь это плеск воды. В него уходит окончание музыки, затирается, с тем чтобы плеск воды перешел на крик Ежика в колодец. Через несколько секунд Филин, заинтересовавшись этим криком, следом за ним будет ухать в колодец. В данном случае звук голоса служит монтажным соединением. К слову сказать, я хотел закончить фильм не так, как сейчас, а уханьем Филина в колодец. Но не разрешили по причине увеличения метража части. А жаль, при этом финале смысл приподнимался выше нынешнего, надеюсь, не надо объяснять почему.

Но вернемся к нашему разговору. Вы заметили, что музыка ушла, осталась одна проза? После колодца пейзаж меняется. Ежик идет на фоне ольховой листвы, а ольха всегда растет в преддверии воды, болота, грязи. В этом конкретном кадре необходима плотность листвы перед выходом в пространство. Более того, когда Ежик идет сквозь листву, кусты ольхи еще сильнее подчеркивают беспокойство кинокадра. Когда Ежик выходит из кустов, перед ним открывается другое пространство, и оно отвечает Ежику музыкой. Давайте рассмотрим график строения звука, музыки, изображения, а заодно поговорим о работе с композитором. Я хочу показать вам музыкальную конструкцию в связи с голосом рассказчика, игрой персонажа и пространства.

*— Вы на «Ежике» себя записывали?*

— Да, для удобства в раскладе времени. Даже на «Шинели» я писал какие-то кусочки. Писал, чтобы знать ритм, строение. Например, в той сцене, где Акакий укладывается спать. Долгота сцены диктуется авторским текстом. Мне нужно, чтобы он легко, без натуги распределялся по тексту изобразительному, ритмическому, чтобы литературное отступление насыщало панораму угнездившегося под одеялом Акакия Акакиевича звуковыми ударами. Чтобы авторские слова воспринимались в своей значительности и в то же время чтобы движения Акакия не стирались словом, а сама сцена спокойно входила в сознание. Прозвучавший текст развернет пружину всего фильма. Панорама в этой сцене, по-моему, метров десять или больше. Она объединяет Акакия Акакиевича, его стол (стол поэта) и вьюгу за окном. Когда думаешь о реплике, то должен четко понимать, что она будет накладываться на изображение. Равно как и музыка. Если

даже музыка — пятым планом, она все равно уплотняет кадр. И ее плотность должна быть соизмерима со всеми сосудами фильма, находящимися в конкретном потоке эпизода. Чуть перегнешь, перегрузишь и — тромб: потоки фильма блокируются. Поэтому музыка, звучащая периферийно, что она здесь? Какое она имеет значение? Чей это голос? Или это просто композиторское оформление изображения? Или это голос, идущий изнутри? Или голос как воспоминание? Или голос, который вслед за собой тянет знакомый нам след фильма? Для себя мы должны это четко знать, иначе общение с композитором превращается в натужное оформление изображения музыкой. Любой композитор сочинит вам десяток мелодий (ну не любой, а большинство), и вы не будете знать, как ими распорядиться и что является искомым. Меерович сочинял десять минут музыки столько, сколько нужно времени, чтобы ее проиграть и прослушать. Он мне рассказывал, как однажды сочинял для одного режиссера, ныне покойного, не буду называть его имя. Тот приехал к нему и Меерович сыграл: «Нравится?» Режиссер ответил: «Нравится. Слушайте, а когда вы все это сочинили?» Да вот, говорит, пока вы ко мне ехали. «Пока я ехал к вам?» — «Да». — «Но вы же не работали?!» — «Но вам же понравилось!» — «Не-ет, это не работа! Это...»

Но, правда, и я не один раз давил ему на плешь — круглую, как бильярдный шар, блестящую и сверкающую. «Михал Алексаныч, я слышал вашу музыку для других режиссеров — вы халтурите, вы пишете плохую музыку». «Юра, но они же не требуют, как вы! Что же я для них буду стараться?!» Может быть, он прав. С Мееровичем у нас никогда не было такого, чтобы он просто написал к фильму какую-нибудь мелодию. Шесть минут музыки к «Ежику в тумане» сочинялись месяца два. Музыка выстраивалась медленно, как собор (ку-у-да хватил!). Пройдя сквозь действие, она внезапно проявилась литургическими звучаниями, и фильм обрел купол. Поскольку многие куски строились на музыке, я четко видел все движения, и поэтому она сочинялась уже в согласии с движением будущим. Работа с композитором велась на покадровом уровне, например, кусок, где надо было сделать сложение музыкальных (читай — туманных) дуновений и очень резких, буквально втыкающихся в плоть тумана глиссандо, зигзагов. Резкие мелкие штрихи музыки сочинялись так, как если бы надо было делать покадровый мультипликат. Работа велась не по раскадровке, раскадровку я Мееровичу показал и отложил. Я ему рисовал музыкальный путь в линиях и фактуре тона, буквально рисовал зигзаг, по которому должен пробежать персонаж. И говорил о том, что музыка *вот так* должна пойти, *вот таким* зигзагом. И когда он возражал: «Юра, это же лишний звук! Что вам еще?», я отвечал: «Михал Алексаныч! Тарарам! Вот это должно быть». И снова рисовал зигзаг. Он говорил: «Вам не сыграют». «Ничего, мы будем записывать отдельно каждый кусочек — три секунды, четыре секунды». И действительно, так и записывали. Даже отдельные фразы сразу не игрались. Нужно было репетировать. Конечно, какой-нибудь квартет сыграл бы это после репетиции. «Тарарам!» Но нужно было из отдельных мгновений сложить музыкальную фразу. Вот один зигзаг, второй — более сложный, третий — еще сложнее. И — статика! А дальше подключается другая тема — тумана: в начале спокойная — скрыто дерево, и как только Ежик теряет последнюю опору, музыка тревожно кружится вокруг Ежика. Эта тема уже звучала, когда Ежик увидел в тумане Лошадь. В пространстве фильма она соединила один кусок с другим. Вот Ежик попадает в туман. «Если Лошадь ляжет спать, она захлебнется в тумане?», и он стал медленно спускаться с горки — движение реплики, движение Ежика — «чтобы попасть в туман и посмотреть, как там внутри». Ежик заходит в туман, и его движение продолжает музыка, вместе с которой и мы вступаем в туман и разглядываем Ежика. Вот строение одной маленькой фразы, в которой оставлено пространство, чистое для реплики, для перехода звука в пластику, для перехода пластики в музыкальное звучание, медленно расползающееся по экрану. Резкая смена ситуации, поставившая звук торчком, как взрыв.

О таких вещах я говорил Мееровичу, показывал фактуру, тончайшую амальгаму Пауля Клее, рисовал пластику: здесь звук как бы собран в одной точке, протыкает экран, а здесь движется по всему пространству экрана и, перекрывая его, соскальзывает потом в сторону, открывая что-то еще. Вдруг нечто появляется из тумана и дотрагивается до Ежика — штрих звуковой и графический совпадают.

Звуковой штрих умирает в шорохе: тишина, мы ждем продолжения, которое проявляется в виде кончика палочки из тумана, она описывает круг, во что-то упирается, и тишина переходит в этот стук. Ежик опять что-то обнаружил: внутреннее состояние подчеркивается этим штрихом — он, перебирая лапками, идет по палочке и вдруг видит резко перед собой кору дерева. Дальше пошла тема храма, когда Ежик как бы восходит к дереву и снизу вверх его осматривает. Здесь я просил сочинить тему храма — колонны, уходящие вверх. Идет медленная панорама, Ежик доходит до провала, и мы вглядываемся в это дупло-пещеру старого дуба, и «ответ» его звукопластический — с вершины дерева срывается высохший листок, который, облетая крону, исчезает в глубине тумана, унося с собой звук.

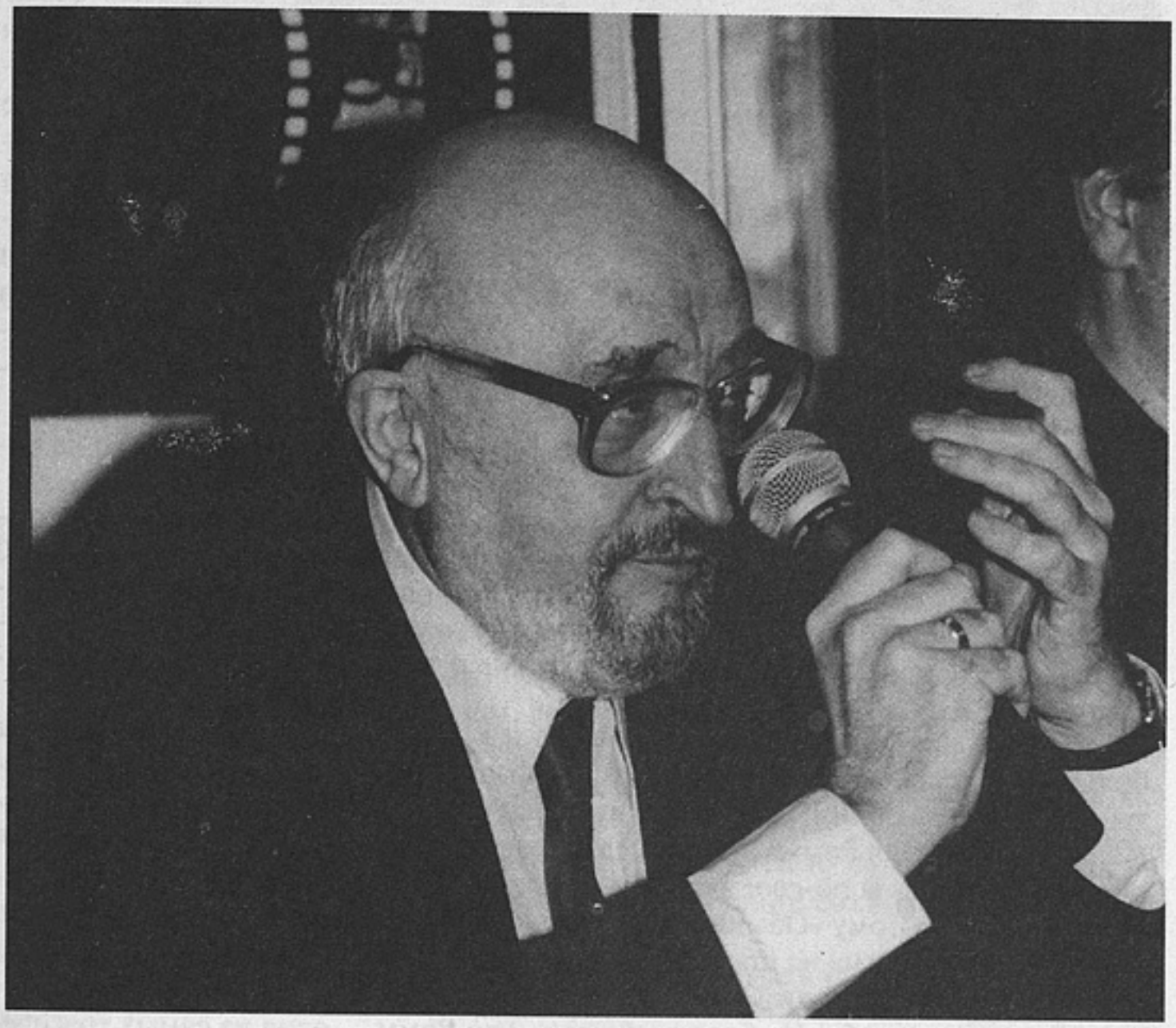
То есть он еще продолжается, но на него уже накладывается крик зовущего Медвежонка. Все пластические составы слегка надвигались друг на друга — будь то пауза или звук, но для каждого из них было оставлено совершенно четкое пространство в фильме. Не было грязи. Не было такого, чтобы мы показывали действие, интересное само по себе, а на него еще сверху накладывали текст, который тоже интересен: одно уничтожает другое, и мы в растерянности — куда бежать? Чувства мечутся внутри кинокадра и отключаются. Кинокадр — прожорливая скотина, требующая постоянной подкормки нашими чувствами. Но кинокадр не откроется, если в нем нет нервного пучка, точки, приводящей в движение всю систему. Посредством этой точки выволакивается пред наши очи и слух и соединяется с нашим сознанием скрытая энергия кадра. Эта точка влечет действие и проявляется различно: и криком, и музыкальным ударом, и словом, и внезапной паузой над пропастью действия, и актерским иррациональным пассажем. Когда, казалось, событию некуда развиваться и диалог заходит в тупик, внезапное действие находит выход, а диалог устремляется по новому руслу и происходит это, потому что точка, дающая ход всему, соединяет нас с великим смыслом, находящимся высоко за нашей спиной. Надо только оглянуться. Мы следим за пересечением двух мелодий, за тем, как одна из них борется с другой. Но когда мы загружаем кадр действием, то не должны давать разгореться такой борьбе, если она не связана с конкретным драматургическим звучанием. Я говорю азбучные истины. Но иногда есть смысл побеспокоить азбуку.

*Продолжение следует*

ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВ:

# «История слишком часто вмешивается в человеческие судьбы»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ТАМАРА СЕРГЕЕВА



В.Дмитриев
*Фото В.Грачева*

**Тамара Сергеева.** Госфильмофонд России, крупнейший киноархив мира, недавно стал сам участвовать в создании монтажных фильмов, и вы, Владимир Юрьевич, выступили как автор идеи и сценарист нескольких проектов. Скажем прямо, для архивиста — занятие весьма необычное...

**Владимир Дмитриев.** Я работаю в Госфильмофонде уже тридцать девять лет и, мне кажется, неплохо владею хранящимся у нас материалом. Через Госфильмофонд «прошло» много режиссеров, которые делали монтажные картины, и я иногда принимал прямое участие в отборе материала, иногда наблюдал этот процесс со стороны. В конце концов захотелось сделать что-то самому.

Первым опытом стала картина про Палестину — «Земля обетованная. Возвращение», впоследствии показанная на многих кинофестивалях мира. В связи с 50-летием образования государства Израиль было создано много лент. В основном они носили какой-то истерический характер и явно были перегружены эмоциями. А мне захотелось сделать картину спокойную — о Палестине до создания Израиля. Более политических моментов меня интересовало ощущение земли обетованной как непреходящей ценности. Вечная Палестина, вечная пустыня, вечные бедуины... А драматичное выяснение отношений между народами я постарался вынести за кадр.

Многое из задуманного получилось, за что большое спасибо сотруднице Госфильмофонда Наталье Яковлевой, которая замечательно подобрала хронику. Правда, режиссер Александр Рехвиашвили несколько сместил акценты, на что имел полное право: он делал авторскую картину (каждый понимает, что роль сценариста в документальном кино весьма условна). Но из-за включенных им кусков с Гитлером и Сталиным фильм приобрел политический акцент, от чего я старался уйти. Но тот же Рехвиашвили сумел найти при монтаже нужный ритм почти остановленной и все-таки движущейся жизни, который мне в этой ленте очень дорог.

«Цветы времен оккупации»

В конце 1999 года, когда мы завершали работу над «Землей обетованной», у меня возникла идея фильма про оккупацию времен второй мировой войны. Замысел пришелся по душе директору Госфильмофонда Владимиру Сергеевичу Малышеву, и мы приступили к работе. Продюсером здесь выступила фирма «АМА», первоначально субсидировавшая проект, а затем была получена некоторая государственная поддержка.

**Т.Сергеева.** Но ведь столько уже сделано фильмов о войне, в том числе и на материалах Госфильмофонда, начиная с «Обыкновенного фашизма»...

**В.Дмитриев.** Безусловно, одна из памятных работ Госфильмофонда — сотрудничество с Михаилом Ильичом Роммом. Его «Обыкновенный фашизм» на 90 процентов был создан на основе наших материалов. И уже тогда, когда только-только материал отбирался, было понятно, что создается фильм, который в значительной степени перевернет представление о том, каким должно быть монтажное кино.

Но при всем моем огромном уважении к Михаилу Ильичу, я не являюсь большим поклонником «Обыкновенного фашизма». Мне думается, сценаристы Майя Туровская и Юрий Ханютин придумали интереснее, чем это получилось на экране. Для Ромма их замысел оказался исходным материалом, который он интерпретировал по-своему. Михаил Ильич сам написал и сам озвучил закадровый текст, поэтому «Обыкновенный фашизм» — это суперавторский фильм, личный взгляд Ромма на проблемы истории, насилия, геноцида. Он предъявил личный счет всем тоталитарным режимам, а также подспудно и людям, исковеркавшим его судьбу. Не будем забывать, что Ромм — одна из самых трагических фигур в отечественном кинематографе.

«Обыкновенный фашизм» шел от парада к параду, от кошмара к кошмару, от восторга народных масс к восторгу народных масс. То есть в конечном счете на экране был представлен не «обыкновенный», а все-таки «необыкновенный фашизм».

Ромм говорил в фильме, что пересмотрел массу хроники и отыскал очень мало кадров обыденной жизни. Но на самом деле такого материала более чем достаточно. Другое дело, что для Михаила Ильича он не представлял большого интереса.

Ни в коей мере не подвергаю сомнению право Ромма на личную концепцию, но мне кажется, что «обыкновенный фашизм» через обыденную жизнь раскрывается гораздо ярче, нежели через парады, восторги толпы, речи Гитлера, Геббельса и так далее.

«Обыкновенный фашизм», имевший большой резонанс в Советском Союзе, за его пределами известен не очень хорошо, и на то были объективные причины — помимо того что наша страна не слишком стремилась экспортировать картину за рубеж, материал Ромма в основном уже был известен, к примеру, по фильмам Эрвина Лейзера и Пола Роты.

Немного отклонюсь от темы. В 1968 году я приехал в Мюнхен на показ советских фильмов, где среди прочих были представлены «Обыкновенный фашизм» и «Радуга» Марка Донского. Так вот «Радуга» вызвала у одной из зрительниц полное неприятие. Сначала она написала письмо, потом пришла сама, утверждая, что ужасов, продемонстрированных в «Радуге», быть не могло. Она ссылалась при этом на рассказы мужа — солдата Восточного фронта.

Почему именно «Радуга», картина, более скромная по своему антитоталитарному пафосу, чем «Обыкновенный фашизм», вызвала такое яростное неприятие? Не потому ли, что она в значительной степени построена на бытовых реалиях? Женщину босиком гонят по снегу, убивают ее новорожденного ребенка... Бытовая структура, фашизм в его конкретном преломлении действовали на зрителя несравненно сильнее, нежели прямая публицистика.

«Цветы времен оккупации»

И тогда я понял великую силу быта в кино, на что у нас так долго не обращали внимание. Быт на нашем экране неизменно задвигался и задвигается на второй план. Даже когда показывали частную жизнь, то частное, интимное обычно интересовало авторов лишь в контексте великой истории.

Мы в Госфильмофонде постоянно работали над монтажными проектами. Замечательно отбирал хронику ныне знаменитый Александр Хван, мне очень понравилось, как работала Джемма Фирсова над фильмом «Зима и весна 45-го года». Но все равно не давала покоя мысль, что наша хроника используется крайне недостаточно, что люди, приезжая к нам, ищут сенсации. А сенсаций мало, поэтому из фильма в фильм, как правило, переходят одни и те же кадры, и иллюзия новизны достигается с помощью виртуозного монтажа.

А ведь кроме киножурнала «Дойче Вохеншау», который в основном используется для монтажных фильмов о войне, в Госфильмофонде хранится очень много либо совершенно неизвестного, либо мало известного киноматериала, в том числе киножурналы, которые в Германии создавались специально для оккупированных областей Советского Союза.

**Т.Сергеева.** И вы, решив использовать этот невостребованный материал, придумали фильм «Цветы времен оккупации». Честно говоря, для нашего кино замысел необычен.

**В.Дмитриев.** Мы чрезвычайно мало знаем о бытовой жизни в оккупации. Известны герои, известны мученики, известны негодяи. А вот как жил средний человек? На него совершенно неожиданно обрушились испытания, к которым он был не готов. Как он с ними справлялся? Меня это очень интересовало.

Монтажный видеофильм «Цветы времен оккупации», состоит из четырех глав: «Коллаборационисты», «Гетто», «Остарбайтеры», «Легионеры». Каждая глава — вариант судьбы человека в оккупации. «Коллаборационисты» — человек, приспосабливающийся к обстоятельствам. «Гетто» — человек, обреченный на уничтожение. «Остарбайтеры» — человек, увезенный из России на работу в Германию. «Легионеры» — человек, сотрудничающий с немцами по идейным мотивам.

У нас не любят про это говорить, но ведь свыше миллиона советских людей сотрудничали с немцами. Это не означало, что все они были пособниками. Людям надо было выживать. И кто-то работал на немцев, кто-то оказывал бытовые услуги, кто-то сдавал свои дома или квартиры...

**Т.Сергеева.** В чем же вы видели свою сверхзадачу?

**В.Дмитриев.** Сверхзадача была простая, точнее, их было две. Первая — чисто толстовская. «Мне отмщение, и аз воздам». Не нам судить. Я не имею права су-

дить людей, оказавшихся в оккупации. Уверен, что наши современники вообще не имеют права их судить по той простой причине, что никто не знает, как он сам повел бы себя в подобной ситуации.

Вторая. Можно ли людей разделять так категорически: вот герои, вот предатели? Есть множество градаций между этими понятиями. Одна из них основана на бытовой структуре жизни. Для меня это очень важно.

Ну в чем виноват мальчик, который ест мороженое на улице оккупированного города? Или женщина, торгующая на рынке? В чем виновата мать, которой надо спасти своих детей и вырастить их в нечеловеческих условиях?

«Цветы времен оккупации»

Вот на экране женщины вручают оккупантам цветы. Вероятно, можно их осудить. Но, с другой стороны, надо помнить, что у кого-то из них в советской тюрьме расстреляли мужа, у кого-то сына. Для них немцы — реальные освободители. Другое дело — чем потом все обернулось. Но в данный конкретный момент они, оказавшиеся между двумя тоталитарными режимами, не знают, куда броситься. Им и выбирать-то не приходится. Конечно, это горько. И мне бы хотелось, чтобы главной в фильме была именно интонация тоски, бесконечной грусти от сознания неразрешимости проблемы. Потому что те, кто сотрудничал с немцами, и те, кто не сотрудничал, никогда друг друга не поймут.

**Т.Сергеева.** Нет ли в вашем подходе к прошлому популярной сегодня установки на переписывание истории?

**В.Дмитриев.** Я не пытаюсь переписывать историю. То, что я делаю, можно скорее назвать «заметками на полях большой истории». В «Палестине» меня мало интересовали становление государства Израиль и его взаимоотношения с арабскими соседями, а в «Цветах времен оккупации» меня не занимает ни общая история второй мировой, ни общая история партизанского движения, ни даже общая история коллаборационизма.

Мне интересно то, что, как правило, не замечается. Мальчик, пускающий бумажные кораблики, мне интереснее Гитлера и Сталина.

**Т.Сергеева.** Не потому ли в «Цветах» практически нет генерала Власова, крупнейшего коллаборациониста времен Великой Отечественной войны?

**В.Дмитриев.** Он появляется мимолетно, обозначен, скорее, знаково. Власов — крупная фигура, а меня, повторю, подобные личности мало интересуют. Драма Власова в контексте моего замысла несущественна. Мальчик, который ест мороженое, неизвестная женщина, рыдающая над телом мужа, для меня гораздо важнее, чем Власов.

**Т.Сергеева.** Но ведь и съемки частных, никому не известных лиц могут стать инструментом пропаганды.

**В.Дмитриев.** Практически любая хроника является пропагандистской. И Ромм использовал фашистские материалы, по-новому их трактуя, вводя в иной контекст. Это даже не контекст Ромма — это контекст времени.

Мы, кстати, иногда специально указываем, что используемые нами кадры носят пропагандистский характер. И все же есть вещи, которые прямой пропагандой не являются. Люди, идущие в кинотеатр, отдыхающие на пляже, торгующие овощами на рынке. Или жуткие кадры эксгумации трупов заключенных советских тюрем, снятые в первые дни после вторжения немцев в Прибалтику. К сожалению, это горькая реальность.

**Т.Сергеева.** Вас не смущало, что традиционно в России коллаборационисты предавались анафеме, а вы их решили в чем-то оправдать? Точка зрения, прямо скажем, непопулярная.

**В.Дмитриев.** Смущало, безусловно. Но ведь многие точки зрения непопулярны. Популярно только то, что человеку льстит, делает ему «красиво».

Для меня не имеет значения — популярно или непопулярно то, что я говорю. Имеет значение другое: хотят или не хотят меня выслушать. Если человек категоричен: «Я этого знать не хочу» — одно дело, если же он говорит: «Я не согласен с вами, но мне любопытны ваши аргументы» — дело другое. Такие люди мне интересны. С ними можно дискутировать, они могут привести существенные, продуманные доводы «против». А я с уважением отношусь к чужим суждениям.

Хотелось бы, чтобы нашу картину посмотрели люди разных возрастов — и старики, которые, вероятно, ее не одобрят, и молодые. Пока, как мне кажется, картина принимается хорошо, зрителей в первую очередь поражает сам материал. И я рад, что она сделана, через какое-то время все это окончательно уйдет в прошлое. А сейчас есть еще какой-то интерес ко второй мировой войне, и не только исторический. Есть нерв, боль, значит, тема еще жива.

Должен заметить одну любопытную вещь — я несколько раз был свидетелем встречи советских и немецких солдат, которые противостояли друг другу во время войны. И они прекрасно договаривались между собой, не было ни вражды, ни ненависти. Наоборот: «Какое счастье, что я тебя не убил!» Они показывали друг другу фотографии детей и внуков, вспоминали свою жизнь. Это не прощение — это мудрость, понимание того, что невозможно жить с ненавистью в душе. Хотя в 45-м году они друг другу могли бы вцепиться в горло.

Люди, непосредственно принимавшие участие в войне, гораздо более гуманны, чем наблюдавшие ее со стороны. Жившие в оккупации, склонны прощать, те, кто в оккупации не был, более нетерпимы.

Мы же, повторю еще раз, не имеем права судить. Вообще, было бы милосерднее воздержаться от неосторожных выводов. Есть знаменитое высказывание: «Между двумя точками зрения лежит не истина, а проблема». Наша картина как раз о проблеме.

**Т.Сергеева.** Интересно, а как за рубежом относятся сейчас к коллаборационистам?

**В.Дмитриев.** Одно время в кино, особенно во Франции, пришла мода на резкое развенчание сопротивленческого мифа — в таких лентах, как «Печаль и жалость» или «Споем при оккупации», Франция была представлена страной, охотно поддавшейся немцам и легко вписавшейся в новую жизнь. Сопротивление в данном контексте было скорее исключением, нежели правилом.

Эта точка зрения вызвала огромный скандал и бурную дискуссию. Выступили участники войны, историки, но тем не менее пришлось признать, что определенные основания для пересмотра прежних взглядов на историю были. Значительная часть населения, включая людей известных, неплохо устроилась и при оккупационном режиме. В Госфильмофонде есть короткометражная картина о визите французских кинозвезд во время войны в Германию: холеные, хорошо одетые, улыбающиеся, они прекрасно смотрятся и ощущают себя вполне спокойно.

«Цветы времен оккупации»

Между прочим, впоследствии их за это почти не осуждали, и они продолжили свою карьеру. У нас им поставили бы клеймо на всю жизнь.

Правда, надо сказать, во Франции оккупация в бытовом плане оказалась более гуманной. У нас в оккупированных городах всегда была колоссальная напряженность. А когда немцы захватили Париж, там продолжали работать театры, кинотеатры, концертные залы, и публика их заполняла. Выступали Эдит

Пиаф, Морис Шевалье, снимался Фернандель, ставил фильмы Марсель Карне... Люди получали свой шанс и пользовались им.

Нам это сложно понять. И, соответственно, французы не всегда понимают нас.

**Т.Сергеева.** Вы говорите о разных формах оккупации в разных странах. Не сыграло ли здесь так же роль различие в ментальности оккупируемых народов?

**В.Дмитриев.** Чтобы затронуть в фильме и эту тему, у нас, во-первых, не хватало материала. Во-вторых, говорить о ментальности — значит, так или иначе оценивать людей. А этого мне — вновь и вновь повторю — хотелось избежать.

«Цветы времен оккупации»

Приведу пример: когда судили Эйхмана, много говорили о том, что, например, в Прибалтике не было особых препятствий для массового уничтожения евреев. Что это — ментальность прибалтов? Не думаю. Евреев весьма активно выдавали и в других областях нашей страны. Дело не в общенациональной ментальности, а в ментальности отдельно взятого человека. Поэтому я бы не хотел подводить зрителя к каким бы то ни было обобщающим выводам.

**Т.Сергеева.** Можно ли говорить о том, что имеющийся материал предопределял сценарий? Или все-таки отбор был продиктован замыслом?

**В.Дмитриев.** Вначале была идея, но я видел много хроники до этого и примерно знал, какой материал можно подобрать.

Фильм получился длиннее, чем я хотел бы. Я стою за компактную ленту, за максимум материала при минимуме текста. Не люблю картины и с авторским комментарием. Авторское кино, кино от первого лица мне не близко.

«Палестина» сделана без единого слова, в ней лишь несколько титров, и мне думается, что это правильно, хотя многие с непривычки были недовольны. Ведь текст в документальном кино автономен, под него можно подложить любую хронику, и она будет воздействовать именно так, как диктуется текстом. Я помнил о знаменитой забаве Криса Маркера: в фильме «Письмо из Сибири» одинаковый фрагмент подложен под три разных текста. И подходит под все!

Мне кажется, что старая хроника сама по себе обладает взрывчатой силой, она эффективно действует с минимальным количеством текста, который должен быть спокойным, корректным, не навязывающим своего мнения.

**Т.Сергеева.** Текст вы писали сами?

**В.Дмитриев.** Я не умею писать такие тексты. Для видеоварианта «Цветов времен оккупации» текст написал Илья Авраменко, для кино — Владлен Кузнецов. Режиссер фильма — Игорь Григорьев. Это хороший профессионал, с которым мы до этого долго работали вместе, в том числе над фильмами о Великой Отечественной. Игорю Андреевичу не нужно было долго объяснять, он сразу входил в существо замысла. Мне думается, решение пригласить его оказалось верным.

**Т.Сергеева.** А я слышала, что когда «наверху» обсуждали вопрос о выделении денег для дальнейшей работы над киновариантом фильма, режиссеру были предъявлены серьезные претензии, в частности, к монтажному решению. Даже предлагали пригласить для монтажа киноварианта другого режиссера.

**В.Дмитриев.** Я не участвовал в этом обсуждении. И не считаю себя вправе об этом говорить. В фильме есть моменты, с которыми я полностью согласен, есть моменты спорные, в чем-то я Григорьева убедил, в чем-то он меня, но в главном нам удалось прийти к соглашению. Это наша общая работа, от которой я ни в коей мере не хочу отказываться.

**Т.Сергеева.** Григорьев один работал с таким количеством хроники?

**В.Дмитриев.** Подбирать материал помогала Светлана Пустынская, она уже много лет работает с кинохроникой и хорошо ее знает. Света отыскала некоторые очень интересные вещи. Работа по подбору хроники всегда сложна — чтобы найти метр нужного изображения, надо отсмотреть минимум двести метров. Такая примерно пропорция.

**Т.Сергеева.** Работа велась только в Госфильмофонде?

**В.Дмитриев.** В Госфильмофонде отобрали фрагменты из немецких киножурналов и фильмов, в том числе — сделанных с участием русских актеров специально для оккупированных областей. Там оказались весьма любопытные бытовые зарисовки.

Кое-что мы взяли из румынской и польской хроники. Кое-что — в киноархивах Львова, Смоленска, Минска.

Были проведены и специальные съемки. Игорь Григорьев ездил в Латвию, на Украину, в Белоруссию, в Смоленск, снял там интервью. Это была его идея. Ему хотелось ввести в фильм свидетельства очевидцев.

Например, для главы «Гетто» фильмотечного материала было мало, поэтому она в основном построена на интервью, так же как и последняя глава фильма — «Легионеры», в которой среди прочих сняты бывшие легионеры, принимавшие участие в войне на стороне фашистской Германии.

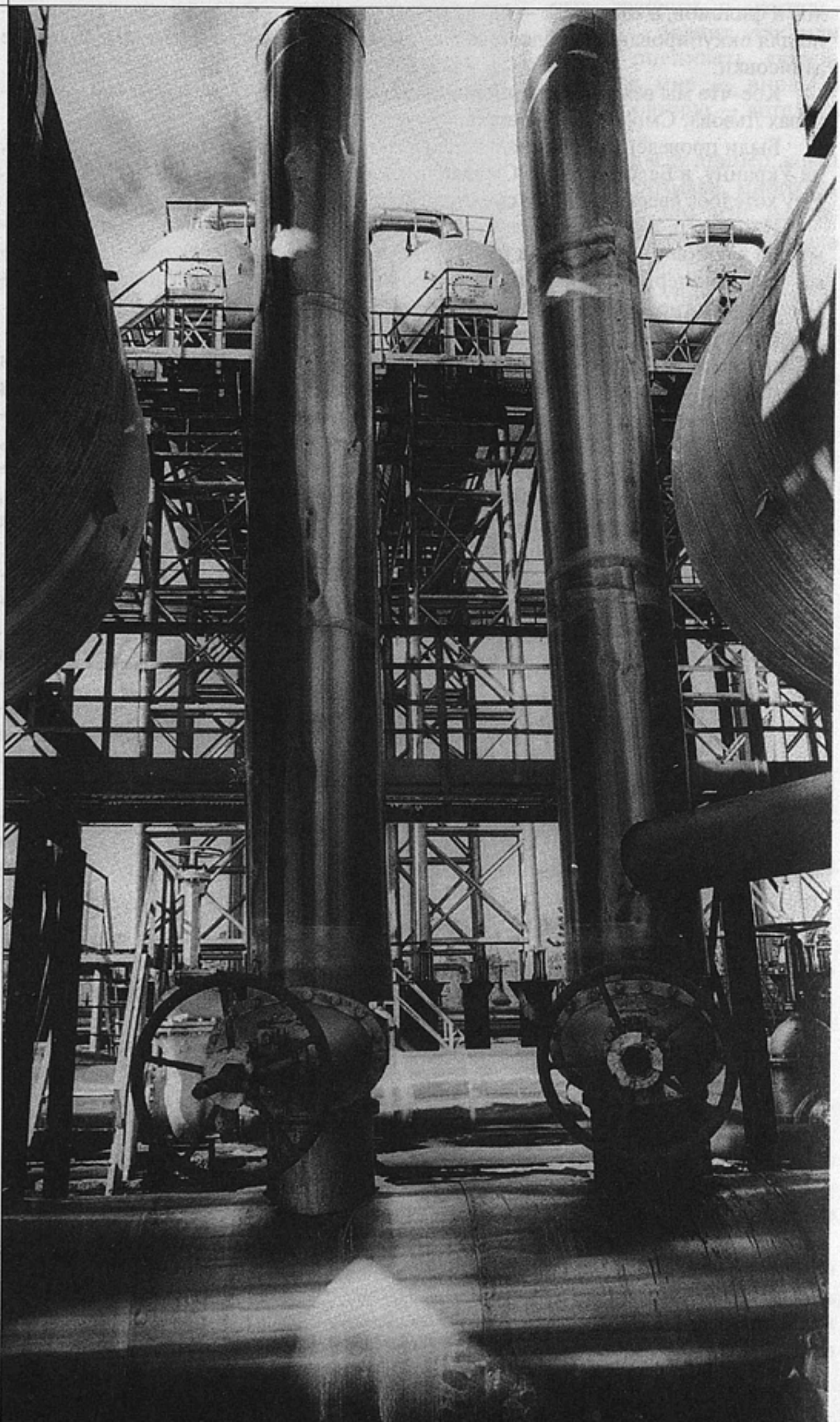
**Т.Сергеева.** Сейчас фильм практически закончен. Что же дальше?

**В.Дмитриев.** Мне хотелось бы сделать большую ленту под условным названием «30-е прошлого века. Изображение в движении». Это должна быть необычная картина. Сталина и Гитлера покажем крошечными врезами, а главными героями и событиями фильма станут дети, идущие в школу, посетители магазинов, собачьи бега, парад старых автомобилей, парки культуры и отдыха, мода, туристы, восхождение альпинистов на горные вершины. Обеды, завтраки, ужины, свадьбы — то, с чем мы всю жизнь сталкиваемся и чем документальное кино, к сожалению, мало интересовалось.

Такая странная, навсегда ушедшая жизнь. В 30-е годы, с одной стороны, государство совершенно человека подавило, с другой — человек отчаянно от этого государства стремился отделиться, чтобы жить своей собственной жизнью. Тем не менее многие оказались втянутыми в исторический поток, заплатив за это своими жизнями.

Работать очень трудно, много нужно еще смотреть. У нас есть несмонтированная хроника, там могут быть найдены весьма любопытные вещи. Будем и в фильмах тех лет выискивать интересные бытовые подробности, случайно попавшие в кадр. И опять-таки это будет не авторский фильм. Постараемся отойти в сторону — не вмешиваться своим комментарием в чужую жизнь, не мешать людям наслаждаться закатом солнца, а влюбленным целоваться. И так слишком часто история вмешивается в человеческие судьбы. Есть, правда, люди, для которых участие в историческом процессе — великое счастье. Но большинство к этому счастью совершенно не стремится.

# Ч Т Е Н И Е



**Очень странно: политическая партия занялась сценарным делом, попыталась вдохновить авторов на создание — хотя бы в виртуальном пространстве — здоровой жизненной среды, несмотря на отягчающие или даже трагические обстоятельства. Казалось бы, это дело самих авторов, наших дорогих товарищей кинематографистов. Но пока они дремали, такую задачу поставил перед собой Союз Правых Сил, организовавший конкурс на лучший кино- и телесценарий под девизом «Нормальная жизнь в нормальной стране» с беспрецедентным по своей величине призовым фондом.**

**Одни усмехались, другие считали, что вдохновение заказать нельзя. Ну а третьи поверили, что рискнуть не зазорно. Это первый в истории нашей страны конкурс, в котором одновременно соревновались сценарии игровых фильмов и телесериалов. Вместе с известными столичными драматургами в нем участвовали профессиональные и непрофессиональные авторы из тридцати одного города России и шести зарубежных стран.**

**Вопреки всем ожиданиям было получено более пятисот материалов — киносценарии, сценарии первых серий телесериалов, синопсисы, заявки, — из которых жюри во главе с Егором Гайдаром выбрало призеров.**

**Сценарием В.Моисеенко и А.Новотоцкого-Власова «Эльдорадо» — первая премия в номинации «Либретто или синопсис полнометражного фильма» — мы открываем серию публикаций победителей, надеясь, что лауреатов ждет успешная творческая судьба.**

ВЛАДИМИР МОИСЕЕНКО, АЛЕКСАНДР НОВОТОЦКИЙ-ВЛАСОВ

# Эльдорадо

Берек Ахметов не верил им. Дважды они облапошивали его как мальчишку. В первый раз, десять лет назад, продали ему вагон куриных окорочков. Окорочка оказались протухшими. Берек поклялся убить их при первой возможности. Они объявились через пять лет и, ради того чтобы исправить свою ошибку, загладить смертельную вину, предложили купить по очень выгодной цене три роскошные

---

Владимир Моисеенко (р. 1963) окончил сценарный факультет ВГИКа в 1996 году (мастерская А.Усова, С.Михальченко).

Александр Новотоцкий-Власов (р. 1959) окончил физический факультет МГУ в 1982-м и сценарный факультет ВГИКа в 1991 году (мастерская В.Черныха, Л.Кожиновой). В 1992 году — редактор киностудии «Слово» («Мосфильм»). Работал в сценарной группе телесериала «Горячев и другие». Автор сценария «Ты» (с А.Звягинцевым; снимается на REN TV) и «Толстый и тонкая» (с Э.Рязановым; готовится к постановке).

В.Моисеенко и А.Новотоцкий-Власов — соавторы сценария «Старые клячи» (с Э.Рязановым) и нескольких сценариев телесериалов «Клубничка», «Маросейка, 12», «Кобра».

В «Искусстве кино» публикуются впервые.

квартиры в центре Москвы. Ахметов поверил им во второй раз. Квартиры купил. Через час выяснилось, что он приобрел три комплекта фальшивых ордеров. Квартиры были заняты, и никто не собирался освобождать их для Берека Саддыковича. Он пообещал при первой же возможности разрезать их на мелкие кусочки, приготовить из них плов и самолично съесть его...

И вот они вновь стоят перед ним — веселый, обаятельный Фарид и серьезный, сосредоточенный Саша. Стоят в гараже, полном новеньких «Волг» и «Жигулей».

Берек Саддыкович, родной, забудем старое! Виноваты мы перед тобой, но нас самих обманули! Думаешь, нажились мы тогда на этих проклятых окорочках и трижды проклятых квартирах? Нет! Чуть не нищенствовали все это время! Но теперь — посмотри! Товар лицом! И машины, и гараж! А цена просто смехотворная! Никому другому не продавали. Искали Берека Саддыковича, чтобы ему отдать все это богатство! И вот нашли — забирай Берек Саддыкович и машины, и гараж, и все это буквально за копейки! Ну не смешно ли!

И все же Берек Саддыкович не верил им. А вдруг опять обман? Но вот документы. И на гараж, и на машины. Гербовая бумага, гербовая печать, подписи высокопоставленных лиц!

Думал Ахметов, напряженно думал. Ходил вокруг машин, сверял номера. Вспотел даже. А Фарид и Саша улыбались, глядя на него. Надо же, не верит человек! Таким честным парням, таким серьезным документам и не верит! И принял тогда Берек Саддыкович решение. Поманил пальцем одного из двух своих телохранителей-нукеров. Кивнул ему головой. Бесстрастный, как каменный Будда, телохранитель отсчитал Саше и Фариду солидную кипу «зеленых». Ахметов пригляделся к деньгам и, вырвав их из рук Саши, отделил ровно половину — компенсацию за прошлые обиды и обманы. Саша быстро распихал деньги по карманам. Фарид вручил Ахметову документы и ключи от гаража. Приятели тепло простились со своим покупателем и, пятясь, вышли из гаража.

Саша и Фарид аккуратно прикрыли за собой двери гаража, на которых висела табличка «обед». Метров сто они прошли неторопливым шагом, а свернув за угол, вдруг ударились в бег, да такой, словно бежали стометровку на олимпийских играх.

Пока Ахметов осматривал свое новое имущество, у входа остановился старый «жигуленок», из которого вышли четверо. Невысокий парень и трое как на подбор здоровых молодцов. Молодцы устроились на скамеечке у входа в гараж, а парень подошел к дверям и перевернул табличку со словом «обед». На обратной стороне таблички было написано: «Автосалон Геннадий и К.» Переворачивая табличку, парень с удивлением обнаружил, что дверь не заперта. Молодцы, сидящие на скамейке, напряглись, но парень, сделав им жест, мол, сидите пока, осторожно вошел внутрь.

Берек проверял прочность решеток на окнах, что есть силы дергая их на себя. Вдруг открылась дверь, и в гараже появился парень в грязных джинсах и кожаной куртке. Невзрачный такой, худенький, с недоеденным биг-маком в руке. Пережевывая бутерброд, парень удивленно уставился на Ахметова и его нукеров. Береку Саддыковичу не понравился пришелец. Он потребовал, чтобы парень немедленно убирался вон. Парень дожевал свой биг-мак и тихонько свистнул. В гараж вошли трое. У одного помповое ружье в руках, у двух других бейсбольные биты.

«И куда же я должен из своего гаража убираться? И как ты вообще сюда попал, дядя?»

Берек Саддыкович попытался вступить с парнем в спор, насчет того кому этот гараж принадлежит, но парень даже слушать его не стал. Он повернулся к одному из своих людей и коротко приказал, чтобы тот вызвал милицию. И тут до Ахметова дошло. Ведь он уже имел дело с этими шакалами — Сашей и Фаридом! И опять купился как последний дурак! Да что они, гипнотизеры?! Ну, найдет он их! Ох, будет он их рвать маленькими-маленькими кусочками, как те фальшивые бумажки, которые они ему подсунули!..

Саша и Фарид сидели в номере гостиницы «Космос». Саша пересчитывал доллары, полученные от наивного Берека, а Фарид разглядывал блики заходящего солнца на слившихся в едином порыве «Рабочем и колхознице». В углу номера тихо гундосил телевизор. Фарид зевнул и предложил съездить на пару недель в

Сочи, но Саша вдруг включил телевизор погромче. Показывали сюжет о разоблачении очередной инвестиционной пирамиды. Учредители «Строителя» успели убежать с огромной суммой денег. Фарид и Саша переглянулись. Ох, как им нужна была такая же сумма денег! Один раз сорвать банк и уехать далеко-далеко...

Конечно, наивных людей осталось мало. На бумажки и обещание бешеных процентов уже мало кого заманишь, но на реальность, которую можно потрогать руками, люди ловятся и ловятся. Инвесторы хотят видеть, во что они вкладывают деньги. Например, пустую стройплощадку с ямой под фундамент. Но попробуй купи участок в Москве. У Саши и Фарида денег могло хватить разве что на покупку земли неподалеку от Полярного круга. Фарид пошутил, а Саша задумался. Чем плохо иметь землю на Крайнем Севере? Квартиры там, действительно, только белым медведям нужны, но ведь Север — это бездонные кладовые! Золото, газ, нефть. Нефть! В это люди поверят. Только все надо делать, насколько возможно, по-настоящему. И земля будет настоящая, да и работяг туда можно запустить, пусть копаются. Любая проверка не страшна. Все честно. Саша и Фарид ударили по рукам. Хоп!..

Небольшой поселок на Севере. Компаньоны уже третий день обрабатывали руководителя местной администрации Николая Елдырина. Контора его находилась на втором этаже деревянного дома. На первом этаже он жил с женой, детьми и младшим братом, похожим на него, как близнец. Фарид и Саша синхронно били себя по щекам, уничтожая назойливых комаров. Елдырин легко отмахивался от гнуса срезанной веткой тальника. Разговор ходил по кругу и повторялся, как волны с барашками, бегущие по морю, на побережье которого стоял поселок. Елдырин продавать за бесценок кусок даже бросовой земли не спешил, хотя в его единоличном ведении была территория, равная двум Бельгиям и половине Франции. И вот наконец, когда сумма обещанных наличных денег достигла какого-то известного одному хитрому Николаю уровня, он вдруг согласился уступить приятелям. «Хорошая земля — лес, река, зверь, рыба, ягоды...»

Как только все документы были оформлены, Саша и Фарид выразили желание взглянуть на место. Выходя следом за хозяином из кабинета, Фарид восхищенно шепнул Саше — в первый раз все по-честному, без дураков...

Плыли на стареньком катере. Сначала по морю, а потом вверх по довольно бурной реке. Катер вел Анатолий, напевая незатейливую песенку, а Николай, одетый, как и полагается начальнику, в костюм, белую рубаху с галстуком и шляпу, осторожно расспрашивал друзей, какого зверя они думают промышлять, а то, может, оленей будут разводить, как и его колхоз. Саша сначала отвечал уклончиво, а Фарид рубанул сплеча, нефть они будут добывать. «Нефть? — удивился Елдырин-старший. — Ну-ну. Вообще-то, искали здесь нефть лет тридцать назад да бросили, признали бесполезными недра. Даже технику оставили. Так и стоит техника. Неподалеку, кстати, отсюда, — добавил Елдырин, спрыгивая на болотистый берег. — Дальше пешочком». «А технику мы бы забрали», — сказал Саша. «Берите не жалко, там и бытовки остались...»

Долина реки с высоты перевала, на который втащил приятелей Елдырин, выглядела прекрасно. Было такое ощущение, что мир словно создан вновь. Даже гнус отступил на продуваемом месте. Фарид, набрав полную грудь свежего соснового воздуха, произнес: «Эльдорадо!» «Да, — подтвердил Елдырин. — Место очень хорошее...»

Неделю спустя в одном из переулков Москвы над входом в бывший детский сад появилась вывеска «Эльдорадо Ойл Компани. Инвестиционная нефтяная компания».

Биржа труда. С раннего утра у закрытых дверей собралась довольно большая очередь. Люди были прилично одеты, но каждый из них нес на лице печать неустроенности и какого-то застарелого, усталого страха. Чуть в стороне, прислонившись спиной к стене, на корточках сидел небритый человек лет пятидесяти и пил пиво из горлышка бутылки.

И вот к этому печальному месту подкатила черная «Волга». Из машины вышел ослепительно красивый Фарид, одетый в белые джинсы и черную рубаху, расстегнутую так, чтобы каждый без труда мог любоваться толстой золотой цепью, болтающейся у него на шее. Одарив очередь обаятельнейшей улыбкой,

Фарид объявил, что он ищет горного инженера, специалиста в области нефтяных разработок — работа аккордная, оплата сдельная. Очередь оживилась. Кто-то спросил, а не нужен ли ему специалист в области теоретической физики или грамматики русского языка. Фарид отрицательно покачал головой. Он уже собирался уходить, но вдруг небритый человек, пивший пиво, аккуратно поставив опорожненную бутылку в пакет, отделился от стены и, подойдя к Фариду, сказал, что он как раз тот, кого Фарид ищет. Анатолий Васильевич Гущин — двадцать лет стажа в нефтедобывающей промышленности, уволен недавно за хулиганство и самовольную отлучку с буровой. Фарид протянул руку инженеру-нефтянику, но тот, не обращая на этот жест никакого внимания, уже шел к машине и устраивался на заднем сиденье «Волги».

## Гущин

Двадцатилетний стаж нефтяника божьей милостью был прерван резко и безобразно. Теплым июньским вечером Гущин прилетел в Москву с нефтеразработок. Анатолия Васильевича отрядила в эту поездку бригада. Задержки по зарплате к тому моменту уже перевалили за полгода. Целый день Гущин ошивался в коридорах управления, дежурил у кабинета начальника, курил «Беломор» перед входом в шикарное здание, напоминающее своим стеклянно-никелированным фасадом увеличенный в тысячу раз флакон из-под парфюма. Директор был то на совещании, то в банке, то в Думе. В конце дня Гущину сказали, что он уехал на дачу на все выходные. А у Гущина всего-то был один этот день! И там далеко ждали его возвращения озлобленные, отчаявшиеся люди...

Дача директора в элитном подмосковном поселке была уменьшенной копией управления. Гущин застал директора на теннисном корте, где тот помогал сыну поставить подачу. Гущин прошел прямо на корт, и состоялся у него с директором короткий разговор.

«Ты чего сюда приехал? — это Гущину. — Сбегай-ка за холодненьким пивом!» — это сыну.

Гущин принялся объяснять — за зарплатой он приехал. Люди полгода без денег. Звереют люди. Директор сделал скучное лицо. Звереют они! Да сейчас вся страна так живет. Нет денег у государства. Надо терпеть. Затянуть пояса. Гущин, играя желваками, посмотрел в глаза директору. Директор понимающе ухмыльнулся. Так и быть, лично ему, Гущину, он заплатит из своего кармана — не зря же летел в такую даль. А вот остальным работягам пусть передаст — терпите и работайте.

Какая-то белая пелена застлала глаза Гущину. Мог бы сдержаться, но не было сил. Спросил у директора, за сколько процентов он их кровные деньги в банках прокручивает. Лицо директора пошло красными пятнами. А Анатолия Васильевича уже несло. Бригада потерпит, если надо, но и вам, господин директор, придется потерпеть! И Гущин коротким, резким ударом в челюсть свалил директора на траву корта. Тот заверещал, зовя охрану... Дальше отделение милиции, трое суток в «собачнике», увольнение...

Гущин рисовал разрезы угольных шахт, схемы нефтяных пластов, а Саша и Фарид, развешивая чертежи на стены, не уставали восхищаться талантом мастера.

Работа была закончена. Пришло время Гущину задавать вопросы. Зачем понадобился горный инженер со стажем? Картинки рисовать? Нет. Нам нужен начальник нефтедобывающей партии, ответили ему приятели. И где же они планируют добывать нефть? А не все ли ему равно, безработному инженеру? Кроме того, эта информация представляет коммерческую тайну. Сейчас от Гущина требуется две вещи — дать принципиальное согласие возглавлять партию и набрать бригаду. Гущин подумал немного, выпил водки и принципиальное согласие дал. На следующий день начали формировать бригаду...

## Гоглоев

В то утро Валеру принимали в посольстве Великобритании. Принимали сам посол и представитель Британского астрономического общества. Валера совсем недавно опубликовал несколько работ, которые он расценивал как просто интересные наблюдения, а вот британцы сочли их открытием. Господин из астрономического общества торжественно вручил Валере Гоглоеву мантию и тя-

желую цепь с орденом, на котором на латыни был написан девиз общества и был изображен его герб. Он наговорил Валере комплиментов, хвалил его работы, бесконечно долго тряс его руку. Валера стал членом Британского астрономического общества...

Валера ехал на троллейбусе к своей обсерватории. Мантия, цепь и диплом лежали в обычном целлофановом пакете. Гоглоев улыбался. Сойдя с троллейбуса, Валера прошел через небольшой парк к зданию обсерватории. Четыре одинаковых джипа стояли на стоянке у входа. У самых дверей маячили два «качка» в кожаных куртках. Валера попробовал пройти мимо них, но они остановили его. Куда? Валера объяснил, что он здесь работает, даже пропуск показал. Пропустили.

Под куполом обсерватории, в темноте, разрываемой вспышками стробоскопа и лучами лазерных пушек, топтались на месте и энергично извивались под ритмичную музыку человек сто подростков — мальчиков, девочек... Ди-джей в колпаке астролога-звездочета руководил всей этой компанией, стоя возле своей аппаратуры на возвышении, где располагался телескоп. Валера протиснулся сквозь толпу, прошел в свой кабинет.

В кабинете сидели четверо здоровых парней. На Валерином рабочем столе стояла бутылка виски, лежала закуска. Все рабочие бумаги Валеры валялись на полу, в углу кабинета. Валера знал, что это за парни, но все равно строго спросил, что здесь происходит? И парни знали Валеру. Поэтому их «наезд» был ленивым, почти формальным. Ну чего он, в самом деле, чурка черножопый, все вопросы задает? Ведь еще неделю назад его предупредили, что помещение куплено под дискоклуб «Под звездным небом». Выпил бы лучше за первый день их работы. Валера пить с парнями не стал. Он подобрал с пола карту звездного неба, кое-какие бумаги и вышел из кабинета.

## Туляков

Серафим никогда не был любителем таскаться по врачам. Но проклятый кашель вконец замучил его. И откуда бы взяться простуде жарким летом? Терапевт в поликлинике долго слушал грудную клетку Серафима. Простукивал ее длинными холодными пальцами, погнал его на флюорографию. Потом долго рассматривал снимки туляковских легких на просвет, цокал языком, покачивал головой.

— Затемнение в легких.

— Да? И что же это значит?

— Туберкулез, дорогой! Вам грозит туберкулез! Настоящая катастрофа в легких.

Серафим задумчиво прочел какое-то четверостишие по-английски.

—Что это?

—Лорд Байрон. Он от чахотки умер.

—Вот! Видите — умер! И вы умрете! Надо браться за свое здоровье! Есть прекрасные современные методики, отличные лекарства. Правда, все это довольно дорого... У вас как с деньгами?

—Честно говоря, не очень...

—Тогда можно поехать в санаторий на месячишко. Это дешевле. Есть у вас такая возможность?

—Боюсь, что нет...

—В любом случае надо менять образ жизни, климат. Пить молоко, хорошо питаться...

Серафим шел по улице. Несмотря на то что его заболевание было таким же, как у лорда Байрона, на душе было тоскливо. Лорд-то действительно умер! «My heart in the highland...» — трагично повторял Серафим строки из баллады Роберта Бёрнса, разумея под горами совсем другие — потусторонние выси. Он заметил палатку, торгующую молочными продуктами. Вспомнил, что ему необходимо пить много молока. Порылся в карманах. Денег хватило на самый дешевый пакетик. Тут же у палатки выпил молоко до последней капли. Прислушался к себе. Дикий продолжительный приступ кашля скрутил Серафима, заставив его сложиться пополам. Откашлявшись, Туляков пошел дальше. «My heart in the...» Взгляд Тулякова упал на металлический щит для объявлений. Среди прочих на щите висел и его листок с написанным от руки текстом: «Даю уроки английского. Качественно и недорого. Серафим Туляков, автор монографии «Особенности поэзии Уильяма Блейка». Ни один корешок с телефонным номером Серафима не был оторван.

Туляков с досадой сорвал объявление. И вдруг увидел отпечатанную типографским способом листовку «Эльдорадо Ойл Компани». Набирали рабочих для работы на Севере. Обещали хорошие деньги и великолепные условия труда...

Надо сменить климат?..

## Глушко

Уволенный в запас из войск ПВО майор Глушко и его жена Ирина вышли из электрички и, спустившись с платформы, пошли по центральной улице дачного поселка. Именно в этом поселке им теперь, после долгих скитаний по гарнизонам, предстояло жить. Так решило командование, выделив под жилье уволенным офицерам коттеджный комплекс.

Они шли по поселку. С той и с другой стороны улицы тянулись заборы, за которыми стояли добротные дома. Ирина без умолку щебетала о том, как они теперь будут жить. Глушко сможет заняться своим любимым плотницким делом, а она займется садом. Посадит яблони, груши, крыжовник, смородину и уйму всего прочего. Как же она рада, что они наконец обретут свой дом! Надя, дочка, после окончания института сможет жить вместе с ними! Ведь это же счастье!.. Они все шли и шли по поселку. Глушко нес два тяжелых чемодана и сильно потел в своей парадной форме.

Поселок кончился, и за ним открылся огромный пустырь. На пустыре одиноко стояли две армейские палатки, дымилась полевая кухня. Из ближней палатки выбрался человек в трусах, тельняшке, с огромными «буденновскими» усами. Он помешал шумовкой какое-то варево в котле и тут заметил застывших на краю пустыря Глушко и Ирину. На лице усатого человека появилась широченная улыбка. «Майор! Наконец-то прибыл! Светка, майор приехал!» Из палатки выбралась женщина в полинявшем голубом халате. Она тоже приветливо улыбнулась Глушко и Ирине.

Майор бросил косой взгляд на жену. Ирина стояла бледная, застывшая, словно пораженная молнией. Глушко сглотнул тягучую слюну. «Слушай, прапорщик, а где эти-то — коттеджи?» Усатый прапорщик заулыбался еще шире. Обвел руками пустырь, палатки и полевую кухню. «А вот они! Надули нашего брата, как обычно!» Он даже захохотал, этот веселый прапорщик...

Ирина стряхнула с себя оцепенение. Повернулась и пошла в сторону станции. Куда?! Куда это она собралась? «К маме! Хватит с меня!» Ирина пошла быстрее, а потом и вовсе побежала.

Майор попытался остановить жену. Кричал ей вслед, что еще не все потеряно, что он разберется, что он, в конце концов, сам в состоянии построить дом. Глушко бежал за ней до самой станции и остановился только в тот момент, когда двери электрички с шипением захлопнулись перед его носом. Он остался на платформе в полном одиночестве. Снял фуражку и привычным движением стер пот с внутренней стороны околыша. И тут заметил приклеенное на столбе объявление «Эльдорадо Ойл Компани». Работа на Севере, хорошие деньги... Дом... Дом!

## Клюквин

Всю жизнь Витя Клюквин работал руками, и они были по-настоящему золотыми. Но и мозгами его не обделила природа, а то ни за что не работать бы ему в опытной мастерской ведущего физического института.

Витя вытачивал на станке очередную деталь и поглядывал с высоты пятого этажа во двор института. Там внизу галдящие и активно жестикулирующие люди разгружали из фур мешки с чаем. Таскали их в бывший аэродинамический ангар.

Витя понимал, что наука в этом здании умерла. Конечно, с его руками он мог легко и много зарабатывать где угодно, но он привык к своему институту, привык с детства, еще с тех времен, когда отец, проработавший всю жизнь в этой мастерской, брал его с собой и доверял выполнять простейшие операции. Вите нравились ученые, в чем-то смешные и нелепые, но остроумные и дотошные. Сейчас ему было жаль их. Для них с кончиной института пропадал смысл жизни. Витя выключил станок как раз в тот момент, когда в дверь постучали. В мастерскую вошел старик Блюм — академик, лауреат, бывший дамский угодник, по которому сохло не одно поколение студенток и аспиранток. Сейчас это был худой, сутулый старик с вечной мутной каплей на горбатом носу. Блюм долго откашливался, мялся и наконец, заикаясь, заговорил о том, что ему ужасно стыдно, но ситуация

складывается таким образом, что... Витя не выдержал и, улыбаясь, перебил Блюма, чтобы не позволить тому унижаться и оправдываться. Он все прекрасно понимает! Дорогу рынку — наука больше не нужна. Блюм беспомощно развел руками. Витя вынул из станка микроскопическую деталь и протянул ее академику — вот, последний заказ. Блюм полез за очками. «Что это?! Что?» — «А вы, Лев Борисович, посмотрите на свой чертеж — все согласно чертежу! Дожили до академиков, а так и не выучились, что размеры в чертежах указываются в миллиметрах, а не в сантиметрах». Блюм захохотал. Уел Витя академика. Блюм припрятал детальку в дальний карман — на память. Обнялись академик и мастер на прощание. Витя выгреб из ящиков все свои инструменты и приспособления и ушел из института. Навсегда.

Выходя за институтские ворота, заметил приклеенное к воротному столбу объявление «Эльдорадо Ойл Компани». Компания звала работяг на Север, в дикие края...

## Крузенштерн

Лев Кириллович уже и забыл об этом интервью, данном им месяца три назад симпатичной корреспондентке районной газеты, и вдруг его вызывает начальник биостанции. Срочно.

Крузенштерн с сожалением оставил свой кабинет, увешанный любительскими фотографиями. Он прошел по пустынной территории биостанции, где стояла в тени тополей неработающая техника — бульдозеры, экскаваторы, — и вошел в домик администрации. Начальник в своем кабинете был не один. Рядом с ним сидел зам по АХЧ, а перед ними на столе была разложена та самая газета с интервью Льва Кирилловича. Начальник с ходу, без предисловий закричал: «Что ж вы делаете, Лев Кириллович, рубите сук, на котором вся станция сидит. Оставляете предприятие без дотаций, людей без зарплаты, ставите под угрозу само существование станции!»

Крузенштерн возразил, что подобных, черных мыслей у него нет и не было. Просто странно, что в запретную экологическую зону, в которой даже туристам запрещено находиться, в последнее время свободно въезжают грузовики и сваливают мусор прямо на берега охраняемой законом реки. Вот он и поделился своим удивлением с корреспонденткой... Вечно красное лицо зама по АХЧ стало багровым. Этот не разводил церемонии, как начальник биостанции.

Поделиться он решил! Гусь! А знает ли Лев Кириллович о том, что за каждую машину с мусором им платят по полторы «штуки», что на эти деньги станция, собственно, и существует и сам Крузенштерн получает свою зарплату тоже из этих денег! Он что думает, ему, заместителю начальника биостанции по АХЧ, не жаль матушки-природы? Еще как жаль! Но еще больше ему жаль людей, которые в противном случае сидели бы без зарплаты! Крузенштерн усмехнулся. А ведь не будет скоро никакой станции и работы для людей не будет. Ракообразные, которых они здесь изучают, не живут в грязной воде. Исчезнут они, закроется станция. Возможно, вскоре здесь размножатся мыши и крысы — вечные спутники свалок и помоек, но грызуны совсем не его, Крузенштерна, профиль. А посему Льву Борисовичу нет никакого резона сидеть здесь и получать зарплату за уничтожение экологического заповедника. Поэтому он прямо сейчас возьмет и напишет заявление об уходе. Начальник биостанции смущенно молчал, глядя на носки своих лакированных туфель. А его зам все багровел и багровел — ну и скатертью дорога! Только болтать надо бы поменьше, особенно с корреспондентками! Люди, с которыми они сейчас сотрудничают, — серьезные господа. Они со Львом Кирилловичем разговоры разговаривать не будут. Обидятся и найдут тогда младшего научного сотрудника Крузенштерна на той же свалке с дыркой в голове...

Крузенштерн шел по песчаной дамбе через реку. С обеих сторон крутые берега были завалены мусором. Он уносил с собой папку с фотографиями и какое-то черное, беспросветное чувство беспомощности...

Возле станции метро он прочел объявление «Эльдорадо Ойл Компани». Крузенштерн усмехнулся и вошел в телефонную будку. Он набрал номер той молоденькой корреспондентки из районной газеты. Когда ему ответили, Лев Кириллович сказал, что хочет дать еще одно интервью об экологическом состоянии биостанции, на этот раз более подробное и откровенное...

Уже неделю Гущин набирал бригаду. Он уже перестал что-либо понимать. Вот

сейчас, например, сидел перед ним невысокий, смешной человечек по фамилии Машковцев, по профессии электронный микроскопист. Никогда этот человечек, носящий очки с толстыми стеклами, в геологических партиях не работал, никогда не жил месяцами в таежных краях, и никогда чего-нибудь тяжелее авторучки не попадало в его хилые руки. Ясно, не годится такой для работы на буровой! А Саша с Фаридом, как будто ничего не заметив, оформили микроскописта в бригаду, вручили ему аванс в конверте, назвали место, день и час сбора бригады для выезда к месту добычи...

Через неделю на Ярославском вокзале Гущин, Гоглоев, Туляков, Глушко, Клюквин, Крузенштерн и Машковцев стояли на перроне. Саша с Фаридом заботливо осматривали их снаряжение, спрашивали, все ли получили спецодежду, каски, рукавицы и так далее. Объявили посадку на поезд. Бригада начала грузиться в вагон. Фарид успел сказать, что запасов продовольствия хватит на месяц. Через месяц вертолетом будут доставлены свежие продукты и зарплата. Поезд тронулся.

...И вновь, под незатейливую песенку, Анатолий Елдырин вел старенький катер по заросшей буйной зеленью речке. Вновь старший Елдырин стоял рядом с братом, одетый в костюм, шляпу и нелепые в таком сочетании болотные сапоги.

Настроение Гущина, устроившегося на носу катера, было отвратительным. Из шестерых набранных в бригаду рабочих не было ни одного нефтяника. Члены бригады с интересом осматривали проплывающие за бортом берега. Крузенштерн безостановочно щелкал своим новеньким, видимо, купленным на авансовые деньги «Кэнноном» все вокруг. Смотреть на них Гущину были невмоготу. Тем более что спецодежда досталась им всем одного размера — пятьдесят второго, второго роста. Только на Клюквине, успевшем подогнать костюм по своему росту, и на привыкшем к аккуратности майоре Глушко это обмундирование хоть как-то смотрелось. А низенький Машковцев выглядел откровенным клоуном, засунутым в безобразный, развевающийся на ветру брезентовый мешок. Да и остальные напоминали солдат разбитого врагом полка...

Бригада вскарабкалась на перевал, и Гущин увидел долину и стоящую в ней проржавевшую, похожую на груду металлолома технику. Когда он опытным взглядом геолога оценил открывшийся перед ним вид, ему стало совсем горько. Зачем они сюда приехали? Никакой нефти здесь нет и быть не может! Гущин оглядел своих «бойцов», с восторгом взирающих на долину, и стал спускаться вниз.

Он первым дошел до лагеря, вошел в проржавевший домик-бытовку с едва заметной надписью «Начальник партии» и заперся изнутри. Вынул из чехла и проверил рацию. Рация работала. Тогда Гущин раскрыл свой рюкзак, вынул банки с тушенкой и три железные фляги со спиртом, налил полную кружку, «рванул», вскрыл ножом тушенку, закусил и повалился на нары.

А бригада, восторженно галдя, разгружала катер. Таскали на берег ящики с провиантом, снаряжение. Устраивались в соседней с гущинской бытовке. Крузенштерн все делал и делал снимки. Ему с удовольствием позировали...

В Москве в одном из цехов фабрики «Гознак» из печатной машины полезли первые, неразрезанные листы акций «Эльдорадо Ойл Компани». Стоящий рядом с типографским рабочим Саша взял один из листов и внимательно принялся разглядывать пятисотрублевые акции. На них была изображена живописная долина с нефтяной вышкой в центре.

«Ничего! Здорово!» Саша посмотрел на Фарида. В этом грохоте невозможно было разговаривать. Фарид улыбнулся и обнял Сашу...

В кабинете компании произошли коренные изменения. Пустые помещения заняли офисная мебель, компьютеры, всевозможная оргтехника.

Три барышни сидели в комнате, названной «приемная». Трое бойких молодых людей с лисьими глазами сновали туда-сюда по комнатам и залам бывшего детского сада. Время от времени кто-нибудь из них спрашивал у девушек, свободны ли в данную минуту Александр Петрович и Фарид Ибрагимович, и если девушки отвечали, что свободны, этот кто-нибудь скрывался за дверью с надписью «Президент» и вел за ней какие-то долгие тайные переговоры с боссами.

Но предполагаемые инвесторы не спешили нести деньги. Упаковки с акциями громоздились за железными дверями бывшей «горшечной», и пока ни одна из них не нашла своего покупателя...

Поезд метро мчался по тоннелю. Был поздний вечер. Пассажиров в вагоне было всего два человека. Подросток в широченных джинсах и толстовке да господин в очках, с «дипломатом» на коленях.

Среди рекламных наклеек в вагоне выделялась одна — солидный человек в очках укладывал в дипломат акции «Эльдорадо Ойл Компани». Ниже было приведено обращение этого человека к пассажирам метро: «Нефть — это надежно! Я вкладываю деньги в надежное дело!» Пассажиры внимательно смотрели на плакат. Подросток подошел к плакату, порылся в карманах, извлек черный фломастер. «Prodigy» — вывел подросток поперек физиономии покупателя акций «Эльдорадо» и вышел на станции из вагона. Господин с «дипломатом» тоже порылся в карманах, нашел ручку и блокнот и подробно записал адрес и телефон компании.

А в долине начиналась новая жизнь. Поскольку начальник партии заперся в своей бытовке и от него не поступало никаких распоряжений, а долина в это короткое время золотой осени представляла собой поистине райский уголок, вырвавшиеся на волю «нефтяники» распоясались, как школьники. Крузенштерн не уставал перезаряжать фотоаппарат. Он не уставал снимать, находя буквально во всем некое очарование. Витя Клюквин каждое утро бегал к реке и купался в ледяной воде. Иногда он удил рыбу новеньким спиннингом, купленным перед самым отъездом. Майор Глушко принялся коллекционировать разные замысловатые коряги и приспосабливать их под хозяйственные нужды. Знаток творчества Блейка Серафим Туляков вечно пропадал в горах, где устраивался на каком-нибудь замшелом валуне, дышал чистым воздухом, не забывая спускаться вниз три раза в день к завтраку, обеду и ужину. Микроскопист Машковцев, оказавшийся при близком знакомстве страшным занудой, неожиданно сдружился с загадочным Валерой Гоглоевым. Валера бродил по лесу с мелкокалиберной винтовкой, которой он завладел в первый же день пребывания в лагере, и терпеливо слушал тягомотные рассказы Юрия Вячеславовича. Валера никогда не задавал никаких вопросов, но слушал Машковцева с интересом.

На свежем воздухе у здоровых мужиков разыгрывался бешеный аппетит. Запасы уничтожались со скоростью тающего снега. Бытовка начальника партии была по-прежнему заперта...

В головном офисе «Эльдорадо» царила унылая скука. Барышни-секретарши, позабыв энтузиазм первых дней работы, читали книжки, играли в нехитрые игры на компьютере, лениво болтали по телефону. Некогда энергичные молодые люди ходили из угла в угол как сонные мухи и с ненавистью смотрели на нераспечатанные пачки акций. Клиент не шел. Рекламная кампания на телевидении могла двинуть дело вперед, но денег было в обрез, и Фарид как настоящий игрок решил поставить на карту все. Персонал был отправлен в бессрочный отпуск. Весь офис, кроме кабинета президентов и «горшечной», где хранились акции, был сдан в субаренду. Фарид продал свою квартиру и машину...

Рекламное агентство «Спотек» располагалось в доме, похожем на чумной барак. Его руководитель Миша Корольков был вполне респектабельным человеком. Участок земли с нефтяной вышкой произвел на него такое впечатление, что он сразу предложил решение: киноэкспедиция к нефтеносной скважине, манекенщицы, добывающие черное золото из суровых недр, — шикарный ролик! Размещение в прайм-тайм! Майки, кепки с символикой «Эльдорадо»! Да боже мой! Все что угодно!.. Фарид назвал сумму, которой они с Сашей располагают. Миша заметно поскучнел. Сошлись на том, что ролик можно смонтировать прямо в Москве из кадров кинохроники и демонстрировать его в самое дешевое время — с восьми до девяти утра.

Режиссер с именем или прозвищем Парамон смонтировал ролик из старой кинохроники. Он и ландшафт сумел подобрать, и буровую вышку разместил в центре поддельной долины. А то, что один из нефтяников был негр, в общем, не портило картины. Мало ли кто у нас нефть добывает?..

Через неделю ролик появился на экранах. Но это было еще не все...

Даму звали Эсмеральда — это был магический псевдоним Эммы Петровны Сарафановой. Дама обладала внушительным станом, буйной прической, хитрым цепким взглядом и еле заметными усиками. Носила много золота в ушах, на шее и на

коротких толстых пальчиках. Имела привычку накладывать яркий, как индейская ритуальная маска, макияж.

Для того чтобы добраться до нее, приятелям пришлось ехать на электричке до станции «Тайнинская». Эсмеральда принимала клиентов в богатом частном доме.

Читая по дороге рекламный буклет магической фирмы Эсмеральды, Фарид узнал о том, что она является единственной ученицей давно скончавшегося шамана вымершего индейского племени. Видимо, потому что Эсмеральда осталась единственной обладательницей древних знаний, цена на ее услуги была запредельной. У Фарида чуть глаза не вывалились из орбит, когда колдунья назвала сумму, за какую она взялась бы им помочь. Саша уперся и сказал, что они согласны на все...

В ритуальный зал приятелей провожали две помощницы Эсмеральды. Они были намного симпатичнее своей хозяйки. Небольшая комната без окон тускло освещалась тремя светильниками, в которых тлел какой-то отвратительно пахнущий жир. Стены украшали старые циновки и индейские маски из папье-маше. Клиентов уложили на пол, на шерстяные, то ли кошачьи, то ли собачьи коврики с индейским орнаментом и оставили их одних. Фарид принялся шепотом выговаривать Саше, что за эти деньги лучше было бы «склеить» этих двух девок, чем платить Эсмеральде за ее сомнительные услуги. Саша сосредоточенно вглядывался в потолок, на котором флуоресцентной краской была изображена красная пентаграмма. В комнату вошла Эсмеральда. Волосы ее были распущены. Глаза сверкали. В одной руке она держала бубен, в другой — сухую лапу то ли собаки, то ли волка. Выглядела Эмма Петровна настолько страшно, что Фарид сразу же умолк. Эсмеральда прошла на середину комнаты, ударила собачьей лапой в бубен и о чем-то надолго задумалась, стоя как раз между приятелями. Потом тяжело вздохнула, словно думы ее были о чем-то совсем безнадежном, и вдруг совершенно неожиданно заколотила в бубен. Фарид вздрогнул. Саша во все глаза следил за шаманкой. Эсмеральда, лихо подтанцовывая, закружила вокруг приятелей. Она что-то бормотала, но что, понять было невозможно. Видимо, она пользовалась языком утраченного индейского племени. Неожиданно Эсмеральда прекратила свой дикий танец, застыв на исходной позиции между Сашей и Фаридом. Закатив глаза, Эмма Петровна заговорила глухим, не своим голосом, но по-русски. Она объявила, что ей удалось связаться с духом своего покойного учителя, который говорит ей, что эти двое молодых людей в самое ближайшее время разбогатеют. Она видит их в автомобиле «Роллс-Ройс», видит роскошные дома, в которых они живут, шикарных женщин, которые мечтают, чтобы приятели обратили на них внимание, и много других соблазнительных вещей. Эмма Петровна говорила все быстрее и вновь перешла на индейский диалект. Вдруг она упала на колени, завалилась на спину. Саша и Фарид были не на шутку перепуганы таким поворотом. В комнате возникли девушки-помощницы и поспешно вывели приятелей вон.

В приемной Саша и Фарид пили чай, настоянный на какой-то траве. Вошла Эсмеральда. Выглядела она бодро, говорила по-деловому. Она вручила приятелям бумагу с непонятными письменами. Бумагу следовало поместить на стене офиса. Лично Фариду и Саше предназначались два талисмана в виде миниатюрных мужских детородных органов. Эсмеральда по-мужски крепко пожала приятелям руки и пожелала им всяческих удач.

Когда Саша и Фарид выходили за ворота Эсмеральдиной усадьбы, произошло чудо. Небольшой вихрь закружил перед приятелями и, обдав их пылью, бросил к Сашиным ногам десятирублевую бумажку, которую тот поспешил поднять и спрятать в карман. Фарид не произнес ни слова. Он не посмел шутить по поводу столь явного проявления магического «приворота к деньгам»...

Сработали ли наклеенные в метро рекламные плакаты, помог ли телевизионный ролик, подействовали ли магические завывания Эсмеральды, но люди в «Эльдорадо Ойл Компани» пошли. Сначала пришел господин, изучавший плакат в метро. Он долго беседовал с Сашей и Фаридом, рассматривал схемы нефтеносных слоев и вышек, просмотрел документы нефтедобывающей партии. В офисе начали появляться другие клиенты. Некоторые из них уже готовы были купить несколько акций на пробу, но дотошный господин из метро остудил их энтузиазм, громко заявив, что готов поверить в честность компании, если своими глазами увидит место и убедится, что работы идут на самом деле. Саша и Фарид переглянулись. Что ж — им нечего скрывать. Они готовы удовлетворить естественное желание потенциального вкладчика и отвезти его к месту нефтедобычи. Несколько

человек тоже выказали желание ехать вместе с недоверчивым господином, но Фарид сказал, что у них не экскурсионное бюро и взять они могут только одного человека.

В долине продолжалось благоденствие. Запасов оставалось достаточно. Да еще сегодня ожидалось прибытие вертолета с продуктами и деньгами. Готовясь к встрече, «нефтедобытчики» выложили из белых валунов на площадке в центре лагеря надпись: «Эльдорадо — Аэропорт»...

Вертолет летел над железнодорожными путями, где стояли вагоны с трубами, нефтеналивные цистерны. Саша и Фарид, перекрикивая шум моторов, объясняли одетому в пуховик и пробковый шлем недоверчивому господину, что эти вагоны принадлежат их компании. Господин снимал любительской видеокамерой. Улыбался, слушая объяснения приятелей.

К полудню в поселке «бурильщиков» послышался отдаленный стрекот вертолетного двигателя. Все оживились. Вот оно — летит! Еда, деньги! Шум мотора все нарастал. Все вскочили на ноги. Черная точка, выросшая над горизонтом, медленно приближалась к лагерю.

Вертолет завис над лагерем. В иллюминатор хорошо была видна буровая вышка, площадка с надписью «Эльдорадо — Аэропорт», «бурильщики», радостно размахивающие руками. Недоверчивый господин сверил по карте район, над которым они сейчас находились, приник лицом к иллюминатору и, помахав «бурильщикам» — молодцы, мол, — прокричал на ухо Фариду, что он вполне удовлетворен поездкой и теперь полностью им доверяет...

Члены бригады видели доброжелательную физиономию господина, махавшего им рукой в иллюминатор. Они тоже махали руками, показывали, куда вертолет должен сесть, но неожиданно машина с надписью на борту «Эльдорадо Ойл Компани» взмыла в небо, резко развернулась и полетела в ту сторону, откуда только что появилась. Люди в недоумении опустили руки.

Вечером в бытовке бурильщиков только и говорили о непонятном появлении вертолета. Почему он улетел? Самым резонным объяснением показалось заявление Тулякова: они увидели, что никакие работы в долине не ведутся, вот и улетели. Кто не работает, тот не ест! Но не работают-то они не по своей воле! Начальник заперся, а что они могут без начальника? Крузенштерн отправился стучаться в бытовку Гущина. Вскоре до всех донесся мат начальника. Валере Гоглоеву надоело слушать эти разговоры. Он взял винтовку и пошел в лес.

Гоглоев, дойдя до побережья, удачным выстрелом снял чайку-помора. Зачем? Он и сам не знал. Это было, как у Чехова: «Вот, чайку убил...» Чайка глупая, хоть и красивая птица. Чего ее жалеть? Но что-то нехорошее пробралось в сердца «нефтяников», какое-то смутное ощущение беды. Словно Валера этим нелепым убийством осквернил долину, отчего она из райского уголка превратилась в обыкновенный лес, окруженный обыкновенными горами. Говорить с Валерой стали односложно, отводя глаза. Один преданный Машковцев таскался за ним, пока Валера не наорал на него и не отогнал от себя прочь... На следующий день над долиной зарядил дождь. К вечеру он превратился в мокрый снег. Среди сытости, безмятежного покоя и мелких развлечений зима обрушилась неожиданно, как дурная весть из далеких, давно забытых мест.

Вернувшись в Москву, сменив пуховик на плащ, а пробковый шлем на шляпу, недоверчивый господин приобрел двадцать пятисотрублевых акций «Эльдорадо Ойл Компани». И пошло-поехало! Приходили какие-то старушки, военные, тощие мужчины с кругами под глазами, словно согнувшиеся под тяжестью кошельков, напоминавших размерами дамские сумочки, тучные мужчины в расстегнутых до пупа потных рубахах. Все несли свою лепту, каждый в соответствии со своими доходами и расчетами...

Снег, перемежаясь с дождем, шел уже дня три. Мокрые, озябшие «бурильщики» спасались в протекающей бытовке, ругая чадящую и пожирающую непомерное количество дров печку. Вертолет больше не появлялся. Придавленные пониманием своего положения и неожиданной непогодой, люди разговаривали мало и исключительно по делу. Валера Гоглоев вообще целыми днями лежал на нарах,

устремив взгляд в потолок. Вид его был настолько суров и неприступен, что даже Машковцев не решался к нему подходить. И вдруг Глушко вскочил со своего места. Натянул сапоги, набросил бушлат и выскочил в дождь. Через несколько секунд до обитателей бытовки донесся знакомый всем мат «начальника партии». Майор ломился в «командирский» домик.

И вот уже вся бригада собралась у бытовки начальника. «Давай открывай! Поговорить надо!» И дверь впервые за несколько недель распахнулась. Анатолий Васильевич Гущин, заросший от самых глаз дикой бородой, но вполне трезвый, вышел на порог.

«Ну, чего надо?» — «Хватит, начальник! Хватит! Мы работать сюда приехали, давай работать! Давай искать эту чертову нефть! Иначе ни копейки не заработаем!» «Нефть? — Гущин высоко поднял брови — Нет ее здесь. Ничего здесь нет. Мой вам совет — собирайтесь и езжайте по домам! Никаких продуктов вам никто не привезет и зарплату не заплатит!..»

Бригада стояла и смотрела на своего начальника. Были они похожи в эти мгновения на матросов взбунтовавшегося судна. Гущин спокойно выдержал их гневные взгляды, усмехнулся. «Не верите?» Он посмотрел на часы. «Ну, заходите». Бригада ввалилась в бытовку начальника. Было здесь тепло, чисто и уютно. На столе горела керосиновая лампа. В горячей печи тлели угли.

Гущин покрутил настройку рации, стал вызывать базу. Сначала был слышен только эфирный гул и треск, а потом девичий голос ответил, что база слушает. Гущин, поглядывая на своих рабочих, спросил, когда будет вертолет с продуктами и, вообще, что им делать? Девичий голос ответил, что ему, Гущину уже не в первый раз говорят. Партия закрыта, все могут возвращаться домой. Договор с ними расторгнут. «Эльдорадо Ойл Компани» больше не нуждается в их услугах. Гущин дал «отбой» и выразительно посмотрел на людей. «Возвращайтесь домой...»

В свою бытовку «нефтяники» вернулись прибитые, молчаливые. Кто-то сел за стол, кто-то завалился на нары. Все думали об одном — что им делать? А Валера Гоглоев, кажется, уже все решил. Он взял свой рюкзак и принялся собирать вещи. Никто не стал останавливать Валеру. Хочешь — иди. Может, и мы скоро снимемся и отправимся вслед за тобой. И Валера ушел. Растворился в темноте, за пеленой бесконечного водопада, падающего с небес в долину. Один Машковцев постоял недолго на пороге бытовки, провожая товарища. Крузенштерн уже вскрывал одну за другой консервные банки — ужин, — заметив, что запасов практически не осталось...

В ночном баре громко играла музыка. Упившийся шампанским, хулигански веселый Фарид кричал на ухо длинноногой блондинке, сидящей у стойки, что он арабский шейх и, если захочет, может купить в подарок своей новой подружке весь этот бар со всеми его потрохами. Насупившийся Саша сидел за стойкой над стаканом виски рядом с симпатичной брюнеткой. Они молчали. Вдруг Фарида потрепал по плечу какой-то здоровый «накачанный» парень. «Ты чего шумишь, клоун? Руками машешь? Столкнул мой бокал со стойки!» И тут началось. Фарид заехал «качку» в челюсть, повалил на пол и принялся избивать его ногами. Несколько парней ринулись на помощь своему товарищу. Пришлось Саше оставить виски и подружку и спешить на помощь Фариду...

Саша и Фарид шли по ночной Москве. У Фарида была разорвана рубаха, Саша обнаружил, что ему разбили очки, которые лежали у него в кармане. Он попытался надеть их, Фарид зашелся от хохота. Саша сказал, что не понимает причин его веселья. «Не понимаешь, друг? Мы ведь нашли Эльдорадо! Теперь весь мир наш!..»

Гоглоев вернулся под утро. Прошел на середину бытовки, сел на ящик, бросив рюкзак под ноги. Ленивые, промокшие разговоры вмиг прекратились. Все смотрели на Валеру. Он сидел, опустив голову. С мокрых волос стекала дождевая вода. Вдруг он поднял лицо и оглядел всех каким-то беспомощным детским взглядом. Он стал рассказывать, почему он вернулся. Вдруг выяснилось: ему, Валере Гоглоеву, в этом огромном мире идти некуда. Дома у него нет, любимой работы нет. Он, чеченец, до того доходил, что бутылки пустые собирал! А здесь все-таки... Здесь все-таки он не один. Машковцев налил и подал Валере кружку с горячим чаем. «А ведь мы, пожалуй, все такие, — задумчиво произнес специалист по рако-

образным Крузенштерн. — И нам, пожалуй, всем идти некуда». Никто не возразил ему...

В то утро в долине лег глубокий снег. Гущин вышел из своей бытовки. В лагере было тихо. Видимо, послушались его мужики — уехали домой. Гущин пошел к бытовке «бурильщиков», открыл дверь.

Никто никуда не уехал. Все полуспали-полубредили, дрожа от холода в бытовке, завернувшись в спальные мешки и личные вещи, сберегая каждый атом тепла в скрюченных телах. И только выходящий из ртов пар говорил о том, что обитатели бытовки еще живы.

Майор разлепил глаза, выдрался из кокона одежд, в котором спал. Начальник партии Гущин разглядывал бытовку, стоя на пороге. Был он гладко выбрит и абсолютно трезв. «Что, решили зимовать?» Гущин посмотрел на стол, заваленный грязной посудой, прошел к плите, грохнул крышкой котла. Грязь! Презрительно оглядел дырявую крышу бытовки и потухшую печь. Потом окинул беглым взором шесть фигур проснувшихся уже «бурильщиков», следящих за его действиями. «Почему не уехали, работнички? Я же вам все сказал». «Некуда нам уезжать», — чуть слышным голосом, осипшим от простуды, отозвался Туляков. «А почему такая грязь? Вы что — свиньи? Бомжи? Где дежурный?.. Ах, нет дежурного! Тогда кто первый по алфавиту? Гоглоев? Ты что ли? Давай в лес за дровами! Живо! А вы все, ждете отдельного приказа?! Жить хотите? Тогда надо работать». Гущин подставил ладонь, ловя капли с потолка. Майор сразу все понял — утеплимся, дело нехитрое. Гущин подошел к ящикам возле плиты, осмотрел запасы. «Хорошо питались! Запасов осталось на неделю, не больше». «В реке рыба», — заметил Крузенштерн. «Рыба! Завтра река встанет, сколько ее нужно наловить, чтобы хватило на зиму?» «Надо что-то придумать», — залепетал Машковцев. «Думайте. Пошли к буровой...»

Гущин долго осматривал механизмы, потом изрек, что не будет никакой работы — на керне половина зубцов сточена. Такой насадкой только в огороде бурить, а не местные кремнеземы. Тут уже вмешался Витя Клюквин. Он сказал, что сделает такую насадку. Ему бы только токарный и фрезерный станки... Может, в поселке есть. Витя готов прямо сейчас туда отправиться. «За семьдесят километров?» — «Ну и что! Дойду. Я жилистый. И вообще, начальник, мы все решили остаться и работать, так что давай по существу. Сами видим, что дело дрянь, но надо выкарабкиваться. Давай решать, что сейчас самое главное!» — «Самое главное? Свет, тепло и жратва... Свет обеспечит дизель вездехода». Этим Гущин займется сам. Дрова надо заготовить. Это уже для майора задача. С питанием плохо. Надо думать! Витя Клюквин уже укладывал скрученный с вала керн в рюкзак, собираясь идти в поселок. Гущин предложил ему взять еще кого-нибудь, но Витя отказался. Так в два раза больше запасов уйдет. Гущин внимательно посмотрел на него, оглядел снаряжение для похода. «Погоди-ка». Вышел из бытовки. Скоро вернулся, неся в руках легкий фирменный спальный мешок. «Держи — американский, армейский. Удачи тебе в пути!» И Витя пошел...

Гущин возился в чреве вездехода. Майор занимался бытовкой. Под его руководством люди откапывали из-под снега мох-сфагнум. Конопатили им дыры в крыше. Только начали работать, как сразу стало ясно — один из них, а именно Машковцев, к физическому труду совсем не пригоден. Забивал гвоздь и непременно бил не по шляпке, а по пальцам, запихивал мох в проржавевшую крышу и непременно обдирал себе руки. И когда Машковцев свалился-таки с круглой крыши бытовки, Гущин оторвался на секунду от двигателя и, задумчиво глядя на сморщившееся от боли лицо Юрия Вячеславовича, сказал, что неплохо было бы иметь постоянного дежурного на кухне. «К примеру, вот вы, Машковцев, готовить умеете?» — «Умею». — «Тогда займитесь едой...»

Днем бытовка была утеплена. Люди вошли в помещение, и каждый с удовольствием отметил, что стало гораздо теплее и суше. А когда Машковцев объявил, что обед готов, стало совсем весело. Кто-то позвал Гущина, но он ответил, что не голоден и остался возиться с вездеходом.

Оттого ли, что лег в долине чистый снег, преобразив ее до неузнаваемости, оттого ли, что починили крышу и в бытовке стало так тепло, что ходили уже без бушлатов, оттого ли, что уютно светились две большие лучины в углах, но стало в этом подобии жилья как-то по-домашнему хорошо и безопасно. И появилась надежда. Вот займутся они делом, и все как-нибудь наладится...

Машковцев совсем растаял. Вынул из рюкзака фотографию. На ней сам Машковцев — круглый, смешной, рядом симпатичная женщина и маленькая дев-

чонка. Машковцев комментировал — ждут, мол, его жена и дочь. Ради них он здесь. Мужики, у которых семьи были давно разрушены из-за безденежья и неустроенности, позавидовали Машковцеву. Надо же, какой удачливый!.. Вдруг на улице что-то грохнуло, стрельнуло и затарахтело. Лампочка под потолком мигнула несколько раз тусклым светом, и вот ее спираль начала постепенно разогреваться, вбирая в себя энергию, и засветилась ярким светом. В бытовку вошел усталый и грязный Гущин. Вытер руки ветошью, взял оставленную для него еду.

Двигатель, казалось, навсегда заглохшего старого вездехода, стоящего у входа в бытовку, исправно, без перебоев тарахтел на холостом ходу. От него к домику тянулся кабель. Чуть вдалеке светился прожектор, освещая буровую вышку...

Был вечер. Николай Елдырин готовился к ужину. Перед ним стояли огромная тарелка ухи и полный стакан водки. Николай крякнул и, не торопясь, выхлебал весь стакан. Закусить не успел. В сенях послышались тяжелые шаги, и в комнату ввалился еле держащийся на ногах Витя Клюквин. «Нефтедобытчик»! А Елдырин-то думал, что их давно сняли из долины вертолетами. Замерзший, уставший и плохо соображающий Витя ничего не стал объяснять Николаю. Осипшим голосом спросил, есть ли в поселке токарный и фрезерный станки. «А как же! Есть. На мехдворе — новые. Как их поставили, так их никто и не трогал...» — «Пошли, покажешь!» — «Что? Сейчас? Да ты что? Ночь на дворе! Да и сам-то ты... Отдохни хотя бы, отогрейся! На-ка, выпей водочки. Завтра посмотришь!» Витя подумал. Принял из рук Елдырина стакан с водкой. Выпил, не замечая ее вкуса, как воду. «Тогда завтра в пять утра...»

Витя лег прямо на пол у печи и мгновенно уснул. Елдырин крикнул жену и брата. Втроем перетащили обмякшего Клюквина на кровать, раздели, укрыли...

Ежедневный порцион заметно снизился. Голод мучил «бурильщиков», которые занимались ремонтом буровой. А «англичанин» Туляков неожиданно пошел на поправку. Кашлять стал реже, порозовел. Стиснув зубы, исступленно работал вместе со всеми, зло бормоча под нос тексты любимого Блейка.

По вечерам в бытовке только и разговоров было, что о еде и способах ее добычи. Говорили об орехах, о медведях-шатунах. Машковцев сообщил, что видел недалеко от лагеря какие-то следы. Не медвежьи — маленькие. Может, заячьи? А Серафим Туляков добавил, что видел птиц, очень похожих на курицу. Он пробовал изловить одну, но та проворно взмыла в небо, как только он к ней попытался приблизиться. Гущин молча слушал эти разговоры. Однажды вечером он вышел из бытовки. Постоял немного на морозном воздухе. Снег спрессовался уже довольно плотно. По нему можно было ходить не проваливаясь. Вернулся. Ничего не говоря, подошел к нарам, где обычно спал Туляков. Взял его гитару, повертел в руках старенький инструмент и начал снимать с нее струны. «Зачем это?!» — «Затем! Завтра попробуем еды раздобыть...»

Утром принялись добывать еду. Машковцев грел на печи ведро с водой. Как только вода начинала кипеть, Глушко хватал ведро и бежал с ним в лес, где делал ледяные лунки, опуская горячее ведро в снег. После этого Глушко бросал в лунки хлебные крошки и опять шел в бытовку греть воду. Туляков, Гоглоев и Крузенштерн под руководством Гущина ставили петли на зайцев, изготовленные из гитарных струн, помечая места красными тряпочками...

Ночью Машковцев выбрался из своего спальника и бесшумно вышел из бытовки. Подсвечивая себе дорогу фонариком, он дошел до того места в лесу, где Глушко делал лунки в снегу. Направил в них фонарный свет. Пусты были лунки. Машковцев достал из кармана корку хлеба, тяжело вздохнул и пошел обратно, жуя на ходу хлеб. Лег, закутался в спальник. Вдруг что-то скрипнуло. Какая-то тень метнулась за порог бытовки. Машковцев приподнялся, взглянул в окно. Серафим Туляков спешил в сторону леса. Машковцев горько усмехнулся...

Саша и Фарид перебрались из гостиницы «Космос» в роскошный номер в отеле «Метрополь». До этого переезда был еще поход в автосалон, где Фарид купил дорогущий «Роллс-Ройс». Шаманка Эсмеральда говорила, что они будут ездить на «Роллс-Ройсе» — значит, будут!..

Саша проснулся в три часа ночи. Заглянул в спальню Фарида. Приятеля не было на месте. Саша быстро оделся, вышел из номера и спустился на первый этаж. Вошел в зал казино. Фарида он увидел сразу. Тот сидел за рулеточным столом. Бе-

зумно веселый, окруженный какими-то хлыщеватыми молодыми людьми и волооокими блондинками. Саша решительно подошел к другу, сгреб его со стула и потащил к выходу из зала, не забыв при этом собрать его фишки... Деньги сейчас нельзя тратить! Рано или поздно им придется срочно бежать из страны, и тогда каждый доллар будет на особом счету. Он что, ничего не понимает, этот Фарид?!

Наступило утро. Машковцев продирался сквозь кусты к первой лунке. Есть! В ледяной западне сидела куропатка! Во второй лунке еще две! Машковцев собирал их, как грибы. Похохатывая от привалившей вдруг удачи. Он притащил свою добычу в лагерь и узнал, что в силки за эту ночь попались два зайца. Дичь скакала и летала по бытовке, пытаясь найти выход. Надо было что-то делать со всем этим зверинцем, но никто не выказал желания взяться за нож. Тогда Гущин выгнал всех из бытовки, и скоро из-за двери одна за другой вылетели все пятнадцать куропаток со свернутыми шеями и оба зайца с проломленными черепами. Вслед за безжалостно умерщвленной дичью из бытовки вышел с головы до ног осыпанный перьями и пухом Гущин. У него был такой вид, что все невольно отшатнулись, словно ожидая от начальника продолжения резни, где вместо дичи будут выступать уже они сами. В этот момент со стороны перевала раздался шум двигателя.

С крутизны к лагерю мчался снегоход. Машина лихо подкатила к мужчинам и остановилась. За рулем сидел младший Елдырин, а за его спиной Витя Клюквин. Анатолий с интересом оглядывал лагерь. Ничего устроились! Потом сбросил с багажника два тугих мешка — один с луком, второй с картошкой. Спросил Клюквина, видно, не в первый раз, что ему делать, если передача опять заедать начнет. Витя терпеливо и подробно объяснил. Елдырин кивнул. Крутанул ручку газа, и снегоход умчался туда, откуда только что приехал. Все глядели на Клюквина. Витя расстегнул рюкзак и вывалил из него на снег новенький, сверкающий металлическими зубьями керн.

Приближался Новый год, а с ним и первое собрание акционеров «Эльдорадо Ойл Компани», и первая выплата дивидендов владельцам акций. По этому поводу между друзьями разгорелся спор. Саша с деньгами расставаться не собирался. Он предложил выдать дивиденды все теми же акциями. Фарид обрушился на него с упреками в жадности. Он говорил, что, даже обманывая, они должны давать людям надежду. Решили так — поскольку они компаньоны, то каждый выделит из своей доли часть денег, чтобы к Новому году акционеры получили подарки от компании.

Для собрания акционеров был арендован зал одного из крупных московских кинотеатров. Вкладчиков встречали в фойе приветливые девушки в униформе. Точно такие же девушки ждали их в зале. Провожали, рассаживали людей, как самых дорогих гостей.

Была здесь и Оля Морозова, журналистка самой скандальной московской газеты, со своей приятельницей Ниной. Оля была девушка нервная и агрессивная. Нюх на интриги, заговоры и аферы, которые можно было с грохотом на всю страну разоблачить, был у Оли исключительный. Одевалась она с шиком, курила дорогие сигареты, вид имела самый стервозный.

Под аплодисменты переполненного зала появились Саша и Фарид. Саша с опаской следил за своим веселым приятелем. Количество выпитого Фаридом шампанского было критическим. Но Фарид, твердо держась на ногах, уверенно вышел к микрофону и, ни разу не сбившись, сделал короткий доклад. Из его речи выходило, что компания процветает, нефть в долине льется рекой, прибыли вкладчиков растут не по дням, а по часам и скоро все присутствующие в этом зале будут купаться в золоте. Под конец Фарид очень удачно поздравил всех с наступающим Новым годом и попросил принять подарки от компании. Зазвучала приятная музыка, и девушки в униформе принялись обносить акционеров одинаковыми пластиковыми пакетами.

Один из таких пакетов достался и Оле Морозовой. Она заглянула внутрь. В пакете лежала майка с логотипом компании, записная книжка, авторучка и круглый значок с надписью «Я люблю «Эльдорадо Ойл Компани!». Оля поняла сразу, что здесь для нее будет чем «поживиться»...

В долине людей охватило то состояние тупого автоматизма, когда человек работа-

ет как часы, не ведая цели, не помня прошедшей минуты. Работает, до тех пор пока либо что-то получится, либо не наступит естественная остановка механизма — смерть.

Машковцев ощипывал куропаток и обдирал шкуры с зайцев. Готовил единственное блюдо — некий кулеш из дичи, крупы и картошки. И этот кулеш имел один и тот же вкус, как каждый день имел один и тот же распорядок. День — бурение, выемка керна; день — перенос вышки в новый квадрат; день — бурение, выемка керна... Добытые образцы приносил в лагерь Валера Гоглоев — одинаковые, спрессованные, метровой длины цилиндры породы. Пустой породы.

В этот день Гущин остановил работу раньше, чем обычно, не объясняя причин. Да никто и не спрашивал. Конец так конец. Потянулись в лагерь мимо пройденных уже квадратов, которые можно было определить по торчащим крепежным столбам. Ввалились в бытовку. Валера поставил очередной цилиндр пустой породы на полочку. Машковцев, помешав в котле булькающую похлебку, принялся рассматривать образец. Остальные в ожидании еды занялись кто чем. Кто штопал разорванный рукав ватника, кто вешал сушить портянки у буржуйки. Туляков с Крузенштерном, как обычно, не снимая сапоги, рухнули на кровати, устремив бездумные взгляды в покатый потолок.

Наконец сели за стол. Не чувствуя вкуса, принялись хлебать. В этот момент в бытовке появился Гущин. Вместо того чтобы сесть вместе со всеми, он отозвал Машковцева в сторону, они о чем-то пошептались, потом пошли к плите. Никому до них не было дела. Все ели. И вдруг чем-то запахло. Какой-то давно забытый аромат. Уютом? Домом? Что это? И в кружки полился ароматный темно-коричневый напиток. Кофе!!! Откуда?! И хитрое лицо Гущина, который подходил к каждому и клал рядом с ним маленькую шоколадку «Сказки Пушкина». Да в чем дело?! Идиоты, сегодня Новый год! И все вспомнили — действительно, сегодня лучший праздник в году. Заулыбались, захвалили припасливого Гущина. Сделали по первому глотку кофе. Пьянит, как вино! А шоколад! Тает во рту, как что-то волшебное. А тут Клюквин с Гущиным рацию притащили. И вот — бой курантов. С Новым годом! А Машковцев вспомнил, что в этот момент нужно загадывать желание. И тут почему-то все вдруг угрюмо замолчали. И, допив кофе, как-то быстро расползлись по своим местам, улеглись. Что они все желали себе? Может быть, никто из них уже и не знал этого.

Гущин отправился к себе, а Машковцев принялся убирать пустую посуду...

Утром у Вити Клюквина случилось видение. Проснувшись раньше всех, он побежал к реке искупаться в проруби. Возвращался трусцой, на ходу делая подобие зарядки, и вдруг застыл. У входа в бытовку стояла удивительно красивая в ярко-красном пуховом комбинезоне девушка. Она стояла на лыжах, опершись на лыжную палку. Темные очки были подняты на лоб. Витю словно хватил столбняк. Девушка, смерив его немного презрительным, немного насмешливым взглядом, сбросила на снег рюкзак и спросила, где найти начальника партии. Витя показал на бытовку Гущина. Девушка подхватила рюкзак одной рукой и уверенно заскользила к указанному месту...

Через пять минут вся бригада стояла на улице возле бытовки Гущина и голодными глазами пожирала закрытую дверь. Наконец дверь распахнулась, вышел Гущин, а за ним она — женщина! От ее красоты и московского лоска у мужиков отвалились челюсти. Казалось, целую вечность им не доводилось видеть представительниц прекрасного пола. И Гущин выглядел каким-то смущенным и сократившимся то ли в росте, то ли в стати. Откашлявшись, он представил гостью — Ольга Морозова, корреспондент из Москвы, поживет тут пару дней. А Ольга стояла и явно наслаждалась произведенным эффектом. Руку как-то положила на бедро, как могут это делать уверенные в своей победительной красоте женщины, чем окончательно добила бригаду. И только Витя Клюквин посмотрел на нее равнодушно — только бабы здесь не хватало, сплюнул сквозь зубы, словно дворовый пацан, и пошел к буровой один.

В этот момент что-то мелькнуло в глазах Ольги, словно на миг с нее слетела оболочка уверенной женщины и за ней проявилась удивленная маленькая девочка. Чего это он? Но тут же взяла себя в руки. Работяга. Быдло, что он понимает.

Оглядываясь и одаривая девушку улыбками, бригада потянулась за Виктором. Гущин сказал, что Оля может занять его бытовку, а он пока поживет с бригадой. Оля приняла это как должное.

Появление женщины изменило бригаду, подняло настроение. Хорохорились

из последних сил. На следующий день все, кроме Клюквина и Машковцева, сбрили бороды...

Ольгу все время кто-то сопровождал, пространно объясняя устройство лагеря, специфику бурильной работы, особенности северного быта. Но ни разу таким сопровождающим не был Клюквин. Оля, конечно, сталкивалась с ним то на буровой, то во время обеда, но его совершенно равнодушное отношение к ней странным образом выводило ее из себя. Однако она приехала сюда работать. Машковцев показал ей добытые образцы, объяснил, что все они пустая порода — кремнезем. На вопрос о нефтяных запасах Машковцев, успевший нахвататься теории у Гущина, простодушно поведал, что нефти здесь нет и быть не может. «А что же вы здесь бурите?» Машковцев слегка растерялся, а потом ответил, мол, просто бурим и все. «Понятно?»

И Оля засела в гущинской бытовке за портативный компьютер и начала сочинять статью, щелкая по клавишам: «Эльдорадо Ойл — мыльные пузыри из черного золота, или Северная Панама».

А в бытовке только и разговоров было, что о корреспондентке и ее красоте. Кто-то вспоминал знакомых женщин, похожих на Ольгу, кто-то — школьных любимых. Туляков читал тоскливые шекспировские сонеты на английском. Гоглоев вспомнил обычай своего народа — воровать невест...

И только Витя Клюквин не принимал в этих разговорах участия, лишь однажды заметил презрительно: «Обычная московская стерва, и что вы вокруг нее вьетесь?» Этим он вызвал всеобщее возмущение. Вплоть до того, что Машковцев, подойдя к нему и заикаясь, потребовал, чтобы он никогда не смел так говорить о женщинах вообще и об Ольге в частности...

Как обычно, утром Витя прибежал к своей проруби, отбил лед, наросший за ночь, разделся догола и, ухнув, прыгнул в ледяную воду. Проплыл три метра от берега, три обратно...

У проруби стояла Оля в своем шикарном комбинезоне. Она сказала, что восхищена мужеством Виктора. Надо же! Купаться за Полярным кругом в ледяной воде! У нее просто при мысли об этом все холодеет и мурашки бегут.

Витя висел в воде, держась за край проруби, и односложно мычал в ответ. А Оля все говорила и говорила. Говорила о том, что всегда мечтала вот так плавать в проруби. У Вити защелкали зубы, и он вдруг посреди Олиного монолога рявкнул, чтобы она убиралась к черту, потому что ему пора вылезать и идти работать. Оля сделала вид, что ее обидели слова Вити, и гордо удалилась. Дрожащий Клюквин выбрался на лед и принялся яростно растираться полотенцем. Но Оля не ушла далеко, а, спрятавшись за кустами, некоторое время наблюдала за Клюквиным, потом отвернулась и, спрятав руки в карманы комбинезона, побрела к лагерю.

Однажды вечером Оля ужинала вместе со всеми в общей бытовке. Мужчины, распустив перья, вели светский разговор ни о чем. Клюквин молча поедал варево Машковцева. И тут Оля спросила Витю, а какие женщины ему нравятся. Проглотив последнюю ложку, Витя ответил, что такие, какие борщ умеют готовить, как его мать, на его взгляд, это самые лучшие женщины в мире...

После ужина Оля сидела в бытовке Гущина перед включенным компьютером. Она никак не могла сосредоточиться на тексте. Писала слово, потом стирала его, опять писала. В общем, не шла работа. Накинув куртку, она вышла на крыльцо бытовки.

На пятачке между бытовками стояли двое — Крузенштерн и Клюквин. Курили. Крузенштерн сетовал на то, что стоит человеку появиться в каком-нибудь месте и вокруг него тут же начинают вырастать горы мусора — битое стекло, бутылочные пробки и всякая другая грязь. Увидев Олю, он приветливо махнул ей рукой. Оля улыбнулась в ответ. Клюквин бросил на нее равнодушный взгляд и снова отвернулся. Это вывело Олю из себя. Она зашла в бытовку, хлопнув дверью.

Оля стояла перед компьютером, нервно покусывая губы. Потом скопировала текст на дискету, спрятала ее в карман комбинезона и довольно сильно саданула «ноутбуком» по столу. Экран дернулся, и на нем появилась надпись: «В системе произошел серьезный сбой». Оля пощелкала по клавишам, но надпись не исчезала. Компьютер, что называется, «завис». Оля сделала невинное лицо и вновь вышла на крыльцо бытовки.

Клюквин и Крузенштерн по-прежнему стояли на пятачке. Оля окликнула Виктора. У нее что-то с компьютером, не мог бы он, мастер на все руки, взглянуть? С кажущейся неохотой Клюквин направился к ней. Вошел в бытовку.

Витя осмотрел компьютер. Потом попросил Олю выйти. Не люблю, мол, когда под руку смотрят. Оля пожала плечами и вышла.

Она стояла с Крузенштерном, который рассказывал ей об особенностях здешних лесов и рек, когда из бытовки вышел Клюквин. Оля вопросительно взглянула на него. «Что, ничего не получается?»

Почему же? У Вити Клюквина все получается! «Можете идти работать».

Оля вошла в бытовку, включила компьютер. По экрану пополз текст на английском языке: «Леди, в следующий раз, когда вам понадобится забить гвоздь, используйте молоток». Оля улыбнулась и спрятала лицо в ладонях...

В тот день бригада начала бурение на новом месте. Машковцев, привязав очередного зайца за задние лапы к перекладине возле печки, снимал с него шкуру. В бытовку вошла Оля. Она прошлась вдоль стола, посмотрела на появившийся за эти дни еще один образец кремнезема и поинтересовалась у Машковцева, а как готовят борщ. Машковцев с удовольствием и, как всегда, подробно принялся рассказывать. Во-первых, нужны свекла, капуста, картошка, укроп, лук... Затем... А вот что следует затем, он объяснить не успел. В бытовку влетел Гущин, держа в руках нежно, как ребенка, новый образец — голубого цвета. За Гущиным ввалилась бригада. Гущин, отобрав у Машковцева лупу, сам изучил весь образец, раздробив его ножом до мельчайших частиц. Остальные, затаив дыхание, наблюдали за его священнодействиями. Гущин взял карту и, вынув из кармана красный фломастер, обвел нынешнее расположение вышки, затем, потирая подбородок, обвел всех присутствующих взглядом. Первой не выдержала женщина. «Что это?» — спросила Оля. «Пока ничего», — ответил Гущин. Но теперь появилась кое-какая мизерная надежда, что они не зря здесь колупаются. Из суеверия он трижды сплюнул через левое плечо. И все как одна команда повторили его действия. «Так что дальше?» — стараясь казаться невозмутимым, поинтересовался Клюквин. «Бурить», — коротко ответил Гущин, выходя из бытовки. Все потянулись за ним. Только Машковцев остался готовить вечный кулеш, с тоской глядя вслед бригаде.

Все сгрудились возле вышки. Шток уходил все глубже и глубже в породу. На лицах у всех, и более всего на лице Гущина, было ожидание чуда, но чуда не произошло. Несколько раз чихнув, дизель буровой заглох. Гущин устало, как бы снимая напряжение с лица, провел по нему ладонью. Все! Солярка кончилась. Гущин думал, что ее хватит, чтобы добуриться до чего-нибудь, а ее не хватило. Все. Работа закончена. Закончена навсегда!..

Обедали молча. Это был момент, когда надежда умерла, и ее хоронили под мерный стук ложек об алюминиевые миски. Солярка оставалась только в баках вездехода, но это был настолько мизерный запас, что его можно было не принимать в расчет. На таком запасе разве что до поселка можно было доехать, если починить траки вездехода.

Пообедали. И вдруг Витя Клюквин, молчавший все время, заявил, что знает, где можно попытаться добыть солярку. Семь пар глаз впились в его лицо. И Витя объяснил. Когда он ходил в поселок, то чтобы не заблудиться, шел по берегу моря. А там старый буксир стоит на берегу. Виктор не мог пройти мимо такого обилия железа и механизмов, залез на судно и осмотрел. Ничего полезного не нашел, но заметил, что в цистернах было топливо. Можно поехать туда и попробовать добыть это топливо. Кажется, там и бочки есть. Гущин спросил Клюквина, понимает ли тот, что говорит? Учитывая запас горючего в вездеходе, у них, как говорится, билет в один конец. Если солярки там нет, в поселок придется идти пешком. Без еды, без палаток, с единственным нормальным спальным мешком. Но Витя ответил, что он все прекрасно понимает. Есть там солярка. Своими глазами видел.

Все утро чинили траки. После обеда все погрузились в вездеход и тронулись в путь. Оля забралась к Вите, который сидел на водительском месте. Ехали быстро, словно в такси по Тверской. Клюквин играючи управлялся с дифференциалами, будто баранку «Мерседеса» крутил. И Оля не выдержала. А можно ей попробовать? Никогда такой машиной не управляла! Клюквин откинулся на сиденье, уступая Оле рычаги. И получилось так, что из-за тесноты Клюквину пришлось обнять ее. Он почти касался ее груди. Оля ни единым жестом не противилась этому, сделала вид, что сосредоточилась на дороге и летевших навстречу сугробах и кустах.

Было место, где нужно было сворачивать. «Сворачивай!» Оля потянула на себя дифференциал, но тугой рычаг не поддавался. Стоял на месте, словно приваренный. Вездеход пробил сугроб, взлетел на пригорок и помчался на дерево. Сзади заорали мужики. Эй! Ослеп что ли! И только, когда до дерева оставались

считанные метры, Витя, положив свою руку выше Олиной, спокойно потянул рычаг, и вездеход, круто развернувшись, избежал казавшегося неминуемым столкновения.

Оля смеялась беззвучным смехом на груди у Вити, а тот, довольно улыбаясь, направлял вездеход к побережью...

Вездеход стоял на берегу рядом с завалившейся набок тушей буксира, на ржавом борту которого еще можно было разобрать облупившиеся буквы «Павел Корчагин». Грохнул люк моторного отсека, на корме появился Гущин. Стоявшие на берегу ждали слова начальника...

«Есть солярка!»

Все заулыбались, хлопая Клюквина по плечам. Молодец! Второй раз спасает работу.

Солярка в баках буксира была, и много, но была она старая, перемешанная с грязью и попавшей туда водой — прозрачная каша. Ее надо было фильтровать. Бочки тоже были, но ржавые, их надо было обжигать и чистить. Дело нашлось для каждого. Клюквин, обследовав одежду товарищей, обнаружил отличный фильтр для солярки — хлопчатобумажные подштанники Крузенштерна. Он завел Крузенштерна за баржу и велел раздеваться. В результате почти двенадцатичасовой непрерывной работы было добыто двадцать бочек солярки, которые загрузили на сбитую здесь же волокушу и потащили, прицепив к вездеходу, обратно в лагерь. Виктор вел теперь караван очень аккуратно. За вездеходом тащились два месяца работы, тепла и света.

Уставшие бурильщики дремали или сидели молча. Молчала и Оля, с восхищением глядя на осунувшегося Витю Клюквина. Молчала, глядела и незаметно уснула, свернувшись на сиденье, положив голову Клюквину на колени...

Бурение продолжилось. Правда, теперь бурили практически на одном месте, не перетаскивали вышку с места на место. Но результат был тот же самый с единственной разницей. Теперь Валера Гоглоев приносил Машковцеву не серые кремнеземные керны, а столбики голубой глины, впрочем, такой же пустопорожней. Машковцев почти механически их рассматривал, заполнял очередную карточку, вешал на образец и спешил вернуться к своим обязанностям повара и завхоза.

Наконец Оля поняла, что больше ей здесь делать нечего. Разоблачительная статья была готова. Написанная живо и ядовито, она должна была уничтожить жульническое предприятие Саши и Фарида, а самим им обеспечить место на нарах. Ей было жалко членов бригады, которых обманули, бросив в бесплодную долину, которые не получат за свой труд ни гроша. Но такова была жизнь и такова была ее профессия — рассказывать правду и расставлять все по своим местам. Единственное, что она могла сделать для своих новых друзей, она сделала. Перед тем как отключить и упаковать в рюкзак «ноутбук», она изменила заголовок статьи. Теперь это называлось «Герои и мошенники». Ранним утром она собралась в дорогу. Зашла попрощаться к Машковцеву, который драил в кухне котел. Дошла до буровой. Сквозь шум дизеля прокричала, что уезжает. Рабочая суета не располагала к бурному прощанию. Кто махнул рукой, кто попросил передавать привет столице, кто просто улыбнулся. Она могла уходить. Задержал ее пристальный, глаза в глаза, взгляд Вити Клюквина. Он смотрел на нее, словно прощался навсегда, и она смотрела так же. Да и вряд ли когда-нибудь им удалось бы встретиться. Слишком разные они были люди, на слишком разных орбитах вращались их планеты. Витя первым отвел взгляд, принялся что-то налаживать в начавшем чихать двигателе. Оля пошла от буровой. Уже не оглядываясь, уже думая о пути к поселку...

Она легко и уверенно скользила на лыжах, спускаясь с перевала. Потом шла, сохраняя дыхание, сквозь лес. Прошла его. Впереди была большая проплешина, а за ней опять лес. Теперь уже большой, километров на шестьдесят. Невысокое солнце освещало только верхушки деревьев.

Оля уже приближалась к краю леса, как услышала за своей спиной рев двигателей вездехода. Остановилась. Стала ждать. И вот из леса появилась мощная машина, поднимая вокруг себя вихри снега, как катер поднимает волны. Вездеход остановился прямо перед Ольгой. Улыбающийся Витя Клюквин высунулся из люка и прокричал, чтобы Оля садилась, он ее подвезет. Оля обрадовалась, она не знала чему больше, тому ли, что не придется ночевать в лесу, или тому, что она еще раз увиделась с Клюквиным. Оля скинула лыжи, бросила их в вездеход. Сама забралась в машину, прижалась в тесной кабинке к загадочно ухмыляющемуся

Вите. Клюквин выжал газ до отказа, потянул на себя рычаг и круто развернул вездеход на месте. Машина на полном ходу понеслась обратно к лагерю. И ничто, ни Олина ругань, ни ее неслабые удары по Витиным плечам и спине, ни ее почти слезные сетования на то, что ей срочно нужно возвращаться в Москву, не могло остановить хохочущего Клюквина, который гнал и гнал к лагерю...

Вся бригада сидела за столом. Белый лист бумаги лежал перед Гущиным, а на этом листе два каких-то грязных осколка то ли стекла, то ли камня. Все молча глядели на вошедшую в бытовку в сопровождении Клюквина Олю. Когда она остановилась у противоположного конца стола, все еще разъяренная тем, что ее вернули с половины пути, Гущин подвинул к ней лист. Оля взяла в руки невзрачный камешек, покрутила его между пальцами. Ну и что это?

Алмазы! Судя по всему, после отчаянного, бессмысленного копания в бесплодной земле им удалось найти кое-что!

Ну, хорошо. Пусть это будут алмазы. А Оля здесь при чем?

Гущин высказался коротко и предельно ясно — ей нельзя сейчас уезжать из лагеря. Раньше было можно. Она бы разоблачила жуликов. Партию бы закрыли, людей вывезли, ну и черт с ним! Но теперь они нашли алмазы. Если она расскажет об этом, все, ради чего они здесь выживали, достанется хозяевам этой долины. А никому из здесь присутствующих людей этого очень не хочется. Поэтому пока они не найдут выход из сложившейся ситуации, лучше ей остаться здесь. Конечно, добавил Машковцев, удерживать силой ее никто не будет. Она сама должна сделать выбор — с кем она, с ними или с сидящими в Москве мошенниками, бросившими их здесь на верную гибель...

Но все-таки было бы лучше, если бы она осталась, добавил Туляков и выразительно взглянул на висящую на стене винтовку.

Это уже были лишние слова. Оля уже знала, что она никуда не поедет...

Черные, неприглядные кристаллы все шли и шли из-под углубляющегося в породу бура. Алмазная лихорадка охватила всех. Оля целыми днями пропадала на буровой. Даже не принимающий участия в работе вечный повар Машковцев время от времени прибегал к бригаде посмотреть, как идут дела. Его беззлобно, с шутками гнали обратно. Кончилось все тем, что однажды он сжег свой вечный кулеш и бригаде пришлось ужинать пахнувшими гарью остатками. Во время этого неудачного ужина Гущин сказал своим подчиненным, что они нарушают технологию добычи. По идее, надо ставить вокруг буровой домик-короб, отогревать грунт, вести тщательную промывку. И поэтому на завтра он назначил поход в лес за материалом для такого короба.

Витя Клюквин, запихивая в рот последнюю ложку горелого кулеша, повернулся к толстому смешному повару, стоящему с виноватым видом у плиты.

«Ну, что же ты, Вячеславович?! Мы пашем, пашем, а ты кормишь нас черт знает чем?!»

Машковцев густо покраснел. Залепетал извинения.

Люди в долине решали свои задачи, Саша и Фарид в роскошном номере отеля «Метрополь» — свои. И надо заметить, не менее сложные. Денег с доверчивых вкладчиков было собрано немало. Наступил критический момент, когда надо было красиво уйти с ними в тень, избежав расправы как со стороны инвесторов, так и со стороны органов правосудия. Легкомысленный Фарид предлагал просто сесть в самолет и мотануть куда-нибудь далеко-далеко за границу — пускай попробуют достать их оттуда. Саша смотрел на вещи реально — достанут. Интерпол откуда угодно достанет. Уезжать нужно, но уезжать нужно чистенькими, чтобы никто не посмел врываться к ним среди ночи с обысками и с предложением примерить наручники. Поэтому действовать они должны следующим образом...

Но договорить Саша не успел. В дверь вежливо постучали. Фарид ждал заказанного шампанского и поэтому открыл дверь без всяких задних мыслей. На пороге номера стоял кровожадно ухмыляющийся Берек Саддыкович со своими верными нукерами. Так и не услышав приглашения, гости вошли в номер.

«Вот и все!» — то ли подумал, то ли услышал чей-то незнакомый далекий голос Фарид. Но оказалось, что не «все». Саша вскочил из своего кресла, развел руки для объятий. «Берек Саддыкович! Ну, наконец-то мы встретились! Где тебя носило?!»

Такой уверенный, радушный прием слегка сбил Берека Саддыковича с толку, слегка поколебал его боевой настрой.

А Саша продолжал наступление. Они давно искали этой встречи, чтобы сделать Береку Саддыковичу грандиознейшее предложение, которое должно с лихвой покрыть все их прошлые недоразумения и ошибки. Но для начала нужно хотя бы присесть за стол и выслушать их.

Берек Саддыкович подумал и сел. А тут и шампанское подоспело. Официант поставил на стол ведерко со льдом, в котором охлаждалась бутылка настоящего шампанского «Вдова Клико», разлил золотистую жидкость в бокалы и удалился. Постепенно приходящий в себя, еще ничего не понимающий Фарид предложил выпить «за встречу!», но Берек Саддыкович демонстративно отодвинул бокал. Он приготовился слушать Сашины предложения...

Как и было решено вечером, утром вся бригада ушла в лес. Ушли далеко, потому что сведущий в экологии Крузенштерн заявил, что хороший лес для короба можно найти только за перевалом. Гущин не стал спорить с ученым, да и сам знал, что хорошего леса в долине не найти. И как-то так получилось, что постепенно Крузенштерн взял на себя руководство этой лесной экспедицией. Он указывал, определяя только по ему ведомым признакам, какое дерево валить можно, а какое нет. Он вдруг стал важен, словно был всю свою жизнь заправским лесничим. Покрикивал на Клюквина и Гоглоева, обрубающих сучки, давал советы Гущину и Тулякову, орудующим двуручной пилой, использовал майора Глушко в качестве своего адъютанта, в чьи обязанности входило помечать деревья, предназначенные под сруб, и время от времени бросал на Олю, увязавшуюся вместе со всеми в лес, гордые взгляды. Ему подчинялись с деланой серьезностью. Подначивали исподтишка. А в общем, работали весело. Все же новое дело. Все же хоть какое-то разнообразие...

Оставленный, как обычно, в лагере Машковцев не забыл свой вчерашний кулинарный позор и обидные клюквинские слова. Он решил сделать все возможное, но порадовать бригаду хорошим ужином. Юрий Вячеславович придумал приготовить жаркое из куропаток. В бытовке нашлась огромная сковорода. Машковцев водрузил ее на плиту, залил драгоценным растительным маслом. Он терпеливо дождался, когда масло как следует раскалится, и стал класть в него куропаточьи тушки. Но все же неопытный был повар Юрий Вячеславович Машковцев! Раскаленное масло вспыхнуло огромным пламенем. Спасая деликатесное блюдо, Машковцев схватил пылающую сковороду и, не обращая внимания на то, что пламя палит его жидкую белобрысую бородку, метнулся со сковородой из бытовки. Что он собирался делать на улице? Снегом что ли забрасывать огонь? Неизвестно. Но случилось так, что на скользкой утоптанной дорожке, ведущей от бытовки к бочкам с соляркой, он не удержался на ногах и грохнулся лицом на землю. Пылающая сковорода вырвалась из его рук и, прокатившись по насту несколько метров, остановилась, врезавшись в крайнюю бочку с соляркой. Горящее масло выплеснулось и принялось лизать промасленный бок бочки. И вот разом, в одно мгновение, пламя охватило ее целиком. Машковцев с ужасом понял, что сейчас может произойти. В этих бочках было собрано все горючее с перевернутого буксира. Взлети сейчас все это на воздух, вряд ли им удалось бы отыскать еще один источник солярки для двигателей вездехода и буровой...

Он вскочил на ноги и бросился к пылающей бочке. Нелепо скакал вокруг нее, не зная, что делать. Вдруг догадался сорвать с себя бушлат. Начал сбивать им упрямое пламя. Когда от бушлата остались одни рукава, сбросил уже прожженную в нескольких местах рубаху. Хлестал ею, по-звериному скуля и завывая, по железным бочкиным бокам. В ярости от своей бестолковости и неловкости, не замечая вздувающихся на руках, груди, лице волдырей...

Бригада возвращалась в лагерь под вечер. Гоглоев первым почувствовал беду. Он будто нюхом уловил странную тишину и тоскливую безлюдность лагеря. Гоглоев первым и бросился с перевала к бытовке. И именно его полукрик-полувой услышали все остальные, отставшие от него.

Вездеход мчался по темному лесу в сторону поселка. Чтобы меньше трясло, Машковцева держали на руках. Гоглоев поддерживал его голову и орал на Витю на каждом ухабе, чтобы тот следил за дорогой, а не зевал по сторонам. Да Витя и без него старался.

Машковцев был в забытьи уже, наверное, минут сорок и вдруг открыл глаза.

Он оглядел своих товарищей совершенно осознанным ясным взглядом и нормальным голосом попросил остановить машину. Сердце что-то щемит. Вздохнуть невозможно. Тут уж все хором заорали Вите: «Стой!»

Вездеход застыл в ночи посреди бесконечного леса. Гоглоев склонился к самому лицу Машковцева. Что? Что он хочет? Пить? Может быть, он замерз? Или трясет сильно?

«Да нет, нет... Просто сердце прихватило. Сейчас пройдет».

Туляков стал объяснять Машковцеву, что они везут его в поселок, где ему обязательно помогут. Гущин вспомнил, что в поселке есть телефон. По какому номеру надо звонить, чтобы известить жену Машковцева... «Жену? Какую жену?» — «Ну вот эту — с фотографии!»

Машковцев усмехнулся. Ха! Да нет у него жены. Давно уже нет. В Италии она живет с новым мужем. Муж ее делает обувь. Мягкие, мягче перчаток, туфли. Такие туфли, что ни за что не натрут ноги. Такие туфли, что вечно можно носить. Из хорошей кожи туфли. Дорогие, хорошие туфли...

И вдруг глаза Машковцева расширились. В них вспыхнул какой-то яростный, мощный огонь и тут же начал угасать и скоро угас совсем. Юрий Вячеславович Машковцев, смешной толстый человечек, носивший нелепые очки и так и не удосужившийся подогнать свою спецодежду по росту, умер...

Его похоронили на живописной сопке недалеко от лагеря. Место выбрал Туляков. Похоронили по-христиански, в добротном гробу. Поставили крепкий крест. Стояли без шапок на ветру вокруг могильного холмика. Только Валера Гоглоев сидел на корточках, приподняв руки ладонями к небу. Он еще помнил мусульманские молитвы, которые положено читать над усопшим. Здесь же присутствовал печальный по случаю Елдырин. Как представитель местной администрации он обязан был засвидетельствовать смерть Машковцева. Что он и сделал, передав бумаги Гущину.

Короткая панихида закончилась. Оля подошла к Елдырину и попросила свозить ее в поселок. Ей нужно было позвонить в редакцию, узнать, как идут дела. И вообще, пора было выяснить, что происходит в «Эльдорадо Ойл Компани».

Телефон в поселке был один. В елдыринском служебном кабинете. Оля сняла телефонную трубку и набрала номер.

Олина подруга Нина мчалась в спортивном кабриолете «БМВ» по Ленинградскому шоссе. Запищал мобильный телефон. Нина поднесла трубку к уху. «Кто? Ольга? Ты куда делась, подруга? Все еще там, в лесу? В тайге? Тут? Тут такие дела — «Эльдорадо» продают. Выставили на аукцион! Когда? Да буквально через неделю... Хитрые, сволочи!..»

Оля положила трубку и попросила Елдырина, причитающего у окна по поводу смерти Машковцева, чтобы он побыстрее отвез ее обратно в лагерь.

В одном из мидовских кабинетов Саша и Фарид договаривались с пожилой женщиной в очках о загранпаспортах. Паспорта нужны были приятелям срочно, по их словам, их ждало неотложное дело в одной из африканских стран. Желательно несколько виз, добавил Саша, дело международное, да такое, которое могло бы принести много пользы родному Отечеству. Внушительный конверт с деньгами, который женщина проворно спрятала в ящике стола, придал словам молодых бизнесменов требуемую весомость — паспорта они смогут забрать через три дня.

На Ярославском вокзале остановился поезд. Из вагона номер три вышла вся компания бурильщиков и Ольга. Заросшие, задубевшие мужики выглядели дико и чуждо на московском перроне. Но в них чувствовалась такая сила и мощь, что даже вокзальные милиционеры не останавливали их, а, наоборот, уважительно расступались. Оля пересчитала деньги в сумочке и, сказав, что на такси у них хватит, а там мама поможет, устремилась вперед к автостоянке. Но мужики возразили — сначала дело, а к маме они всегда успеют...

Вся компания бодро поднималась по широкой лестнице в старом доме в центре Москвы. Остановились у железной двери сейфового типа с глазком видеокамеры над ней. Витя Клюквин нажал кнопку звонка, дверь долго не открывали, хотя вспыхнувшая лампочка над камерой показывала, что кто-то рассматривает компанию. Наконец зажужжали хитрые замки, залязгали засовы и дверь медленно приоткрылась. В дверном проеме на инвалидном кресле сидел безногий мужчи-

на. На лоб у него был надвинут обруч с монокуляром, каким обычно пользуются часовщики и ювелиры. Безногий сурово смотрел на друзей. Витя Клюквин сказал дяде Вове (так звали человека в коляске), что есть дело к нему.

«Так. Ты войди, а они пусть здесь подождут».

Гущин извлек из недр штормовки брезентовый мешочек, бережно вручил его Вите. Витя исчез за мягко чавкнувшей дверью.

Ждали... Кто прислонился к стене, кто присел на корточки.

И вот снова медленно открылась дверь, выплюнув на площадку Витю. К завтрашнему дню все будет готово. Гущин заволновался: а надежный ли человек? Как сейф! Он еще с отцом клюквинским дружил, вроде крестного Вите.

Тогда можно ехать к Олиной маме.

Саша с Фаридом напряженно трудились в офисе. В агрегат, прозванный канцеляристами «крокодил», летело все — платежные ведомости, переписка, бухгалтерские отчеты, личные дела сотрудников, — а снизу в прозрачный ящик набивалась бумажная лапша. Обнаружились среди бумаг и личные дела «нефтедобывающей» партии Гущина. Запыленные, пожелтевшие, забытые, как и сами люди. Фарид принялся рассматривать документы — что с людьми, живы ли? Саша вырвал бумаги у него из рук. И пошли под нож и Гущин, и Глушко, и Крузенштерн, и Клюквин, и покойный Машковцев...

А торопиться Фариду и Саше было нужно. Толпа вкладчиков, которая раньше заполняла коридоры офиса, бушевала теперь на улице, едва сдерживаемая милицейским кордоном. Фарид посмотрел на них, чуть раздвинув жалюзи. Возмущенные вкладчики держали в руках плакаты. «Эльдорадо! Отдай деньги», «Вор должен сидеть в тюрьме» — читал Фарид вслух.

Более инициативные уже принялись действовать, раскачивая «Роллс-Ройс». Вот уже вскрыли дверцу, кто-то сел за руль, и лимузин покатили куда-то. Продавать за долги, наверное. Ну и черт с ним! Уходим!

Берек Саддыкович в Московской регистрационной палате подал заявку на покупку компании «Эльдорадо Ойл». Протягивая конверт миловидной брюнетке, он поинтересовался, есть ли еще заявки. Нет! Берек повернулся к телохранителям. Молодцы Сашка и Фарид! Не обманули на этот раз!

А в квартире Олиной мамы шел пир. Все ели борщ. Настоящий, с мозговой костью, приготовленный по всем правилам. Олина мама смотрела на едоков с довольной улыбкой, с половником в руке, готовая в любой момент подлить желающим. Оля поинтересовалась у Клюквина, такой ли борщ должна готовить его жена. Витя серьезно посмотрел на нее и ответил тоже вполне серьезно: «Да, именно такой».

Разместить шестерых мужиков на ночлег в двухкомнатной квартире было нелегко. Но все же разместились. Серафиму Тулякову досталась старая раскладушка, Гущину матрац, расстеленный на полу, Крузенштерн и Глушко устроились на диване, Валера Гоглоев в спальном мешке у батареи. Было еще раздвижное кресло-кровать, но сейчас оно пустовало.

Витя и Оля сидели на кухне в полной темноте и целовались. Вдруг вспыхнула лампочка. Они едва успели отпрянуть друг от друга. Олина мама, стараясь не глядеть на них, налила в стакан воды, запила лекарство. Витя смущенно взъерошил волосы, выскочил из кухни. Мать села напротив дочери. «Слушай, ты ведь не девчонка уже. Сколько будешь еще порхать? Замуж тебе надо». — «Мама, я уже взрослая — сама разберусь...»

Новенький джип GMC был разобран до основания. Саша и Фарид, используя каждый сантиметр в этой огромной машине, распихивали пачки долларов. Уже было полностью забито запасное колесо, все пространство за обшивкой дверей, пустоты в порожках, а денег еще оставалось очень много. Тогда Саша снял рулевое колесо и, скручивая купюры в трубочку, стал набивать ими рулевую колонку...

Небритые, осунувшиеся Саша с Фаридом успели вовремя. Турецкий паром должен был отчалить из одесского морского порта через полчаса. Таможню прошли без происшествий, и набитый долларами GMC въехал на турецкую территорию. Отдали швартовы. И паром медленно двинулся вслед за буксиром.

Саша с Фаридом сидели в машине. За их спинами таял в дымке украинский берег.

По дороге к кабинету охранник инструктировал Глушко: «Управляющий банком нормальный мужик. Схватывает все на лету и зрит в корень. Очень деловой. У тебя десять минут, майор».

«Ты же знаешь, капитан, я не лектор», — ответил Глушко и без трепета вошел в кабинет управляющего. Там за огромным столом сидел седоватый загорелый мужчина. Он внимательно, но дружелюбно смотрел на Глушко. Глушко подошел к столу и высыпал сверкающие огранкой бриллианты.

«Это залог. Нам нужны деньги. Срочно, сегодня». Управляющий задумчиво осмотрел камни, потом посмотрел в глаза Глушко. «То, что вы предлагаете — это уголовщина, но я верю своему начальнику охраны, он за вас поручился. Деньги я вам могу дать, если вы расскажете все». Глушко вздохнул. Он сказал, что тоже верит начальнику охраны, с которым прослужил больше десяти лет в одной части, и что тот, в свою очередь, ручался за честность банкира. Поэтому он расскажет, откуда взялись эти алмазы, и уверен, что банкир поймет его. Сказал и опустился в кресло...

Члены бригады стояли в небольшом сквере возле банка. Оля посмотрела на часы — двенадцать. Аукцион через час, через полчаса прекращается прием заявок. К входу в банк подкатили два черных «Мерседеса» с тонированными стеклами. Из банка вышли Глушко и управляющий. Банкир махнул компании рукой — быстро по машинам. Взвыв сиренами, машины помчались по проспекту, разрезая его по осевой...

Берек Саддыкович сидел в зале, где должен был состояться аукцион, и играл в нарды со своим телохранителем. Он бросил взгляд на настенные часы именно в тот момент, когда минутная стрелка скакнула на половину первого. Все. Больше заявок не будет. Нефтеносная долина достается ему за копейки. Берек Саддыкович усмехнулся и бросил кости: две шестерки.

И в этот момент в зал ввалилась компания каких-то работяг в спецовках. С ними была симпатичная женщина и какой-то холеный туз в золотых очках. Берек Саддыкович окинул их неодобрительным взглядом. Наверное, ремонт будут делать. Могли бы и после окончания важного дела.

За трибуной появился суетливый очкарик в поношенном костюме с пухлой папкой под мышкой. Не обращая ни на кого внимания, он сел на стул и стал копаться в бумагах. Оторвался на секунду. Посмотрел в зал. «Вы по какому вопросу? А? Да! «Эльдорадо Ойл Компани»! Да, да, да, где же у меня эти бумажки. Вот они! Итак, было подано две заявки на приобретение компании».

Лицо Берека Саддыковича вытянулось, и он совсем по-другому взглянул на геологов.

А человек на трибуне продолжал бубнить: «Две заявочки. От компании «Золотой Берек» и от группы частных лиц. Аукцион выиграла... Выиграла заявочка от частных лиц с перевесом в две тысячи рублей. Поздравляю победителя, аукцион закончен». Очкарик принялся собирать бумаги.

Берек задохнулся от возмущения, открывая и закрывая беззвучно рот, как рыба. Потом вскочил и побежал вслед за человечком. Но дорогу в служебные помещения ему преградил милиционер.

Глушко наклонился к управляющему банком: «Вы очень рисковали, такой мизерный перевес». «Никакого риска, — улыбаясь ответил управляющий, — я просто не люблю переплачивать деньги».

Толпа возмущенных вкладчиков толпилась у входа в офис «Эльдорадо Ойл Компани». Милицейское оцепление не сдержало бы толпу, решись она на штурм и погром. За толпой остановился микроавтобус. Бурильщики, а ныне владельцы «Эльдорадо» проложили себе путь к дверям офиса. Милиционеры впустили их, на мгновение расступившись.

Вся компания появилась на балконе второго этажа офиса. Аккуратно подстриженные, в костюмах. Гущин поднял руки. Толпа затихла. Гущин объявил, что они новые владельцы «Эльдорадо» и у них есть две новости для вкладчиков.

Первая новость — нефти в долине нет и не было...

Толпа забушевала, первые ряды пошли на штурм, сбивая фуражки с милиционеров.

«Но! — Гущин возвысил голос. — В долине найдено месторождение алмазов, и в связи с этим котировка акций «Эльдорадо» повышается в три раза. Специаль-

но уполномоченный банк готов скупить у всех желающих акции по этой котировке прямо сегодня». Гущин назвал адрес банка, и часть толпы, бросая плакаты, ринулась к машинам и автобусной остановке.

Но небольшая часть.

Остальные продолжали внимательно слушать.

«А с остальными мы надеемся на длительное сотрудничество...» Гущин повертел головой, не зная, что еще сказать, и тогда его речь подхватил Крузенштерн. Он принялся сыпать цифрами и геологическими терминами. Туляков и Гоглоев помогали говорившему, если возникала пауза. Оля, спустившись к людям, раздавала желающим газету со своей статьей. Оцепление было снято. Оживившиеся акционеры с потрясенным видом потянулись в офис.

У небольшой итальянской виллы остановился длинный лимузин. Из машины вышли Гоглоев и Крузенштерн. Валера решительно подошел к воротам и вдавил кнопку звонка. Открыла горничная. Крузенштерн по-итальянски попросил позвать синьору. Через некоторое время к ним вышла симпатичная женщина. Бывшая жена Машковцева. Они сказали женщине, что привезли вести о ее супруге. Жена Машковцева оглянулась на окна дома и назначила им встречу в небольшом кафе через два часа.

И вот все уже было сказано. О смерти Юрия Вячеславовича, о том, что она теперь очень богата. А жена Машковцева все смотрела и смотрела фотографии, которые наснимал в экспедиции Крузенштерн. Счастливые «геологи» вокруг первой пойманной рыбы, Машковцев с зайцами в обеих руках, бригада на фоне старого буксира, Машковцев на вездеходе и последняя — холмик с крестом на сопке...

Где-то в богатой, сытой Калифорнии, в огромном доме в глубоком кресле, в трусах и майке, с бутылкой виски в руке уже почти пьяный сидел перед огромным телевизором Фарид. На экране шло увлекательнейшее соревнование — кто дальше плюнет. Взрослые люди выходили на исходную позицию и плевались во всю мощь своих легких. Судья маркером отмечал результаты. Фарид внимательно следил за этим действием, прикладываясь время от времени к бутылке.

В одном из казино Лас-Вегаса сидел за рулеточным столом давно небритый, с кругами под глазами Саша. Он лихорадочно следил за вращением колеса. Шарик остановился. Мимо! Саша вывернул пустые карманы. Я сейчас! Я еще сыграю! Вы еще накроете столы черным сукном! Шатаясь от усталости, он поднялся из-за стола и пошел из зала. Спортивный «Корвет», заботливо подогнанный охранником, поджидал его у входа. Саша сунул охраннику купюру — вернусь, дам больше.

Упал на сиденье. Колеса с визгом провернулись на асфальте, и «Корвет», словно хищная птица, взлетел на холм, скрылся за ним. И вдруг там, за холмом, раздался взрыв, и огненный шар медленно выплыл из-за вершины и повис в воздухе.

У биржи труда по-прежнему стояла очередь. Возле нее остановилась черная «Волга», из которой вышли Глушко и Туляков. Они объявили, что им нужны люди для тяжелой, но хорошо оплачиваемой работы. Они принялись раздавать безработным визитки.

А в офисе компании «Алмазная долина Эльдорадо» уже сидел один из претендентов. Худощавый мужчина. Его дружелюбно расспрашивал Крузенштерн.

—Возраст?

—Тридцать четыре года.

—Профессия?

—Физик-теоретик.

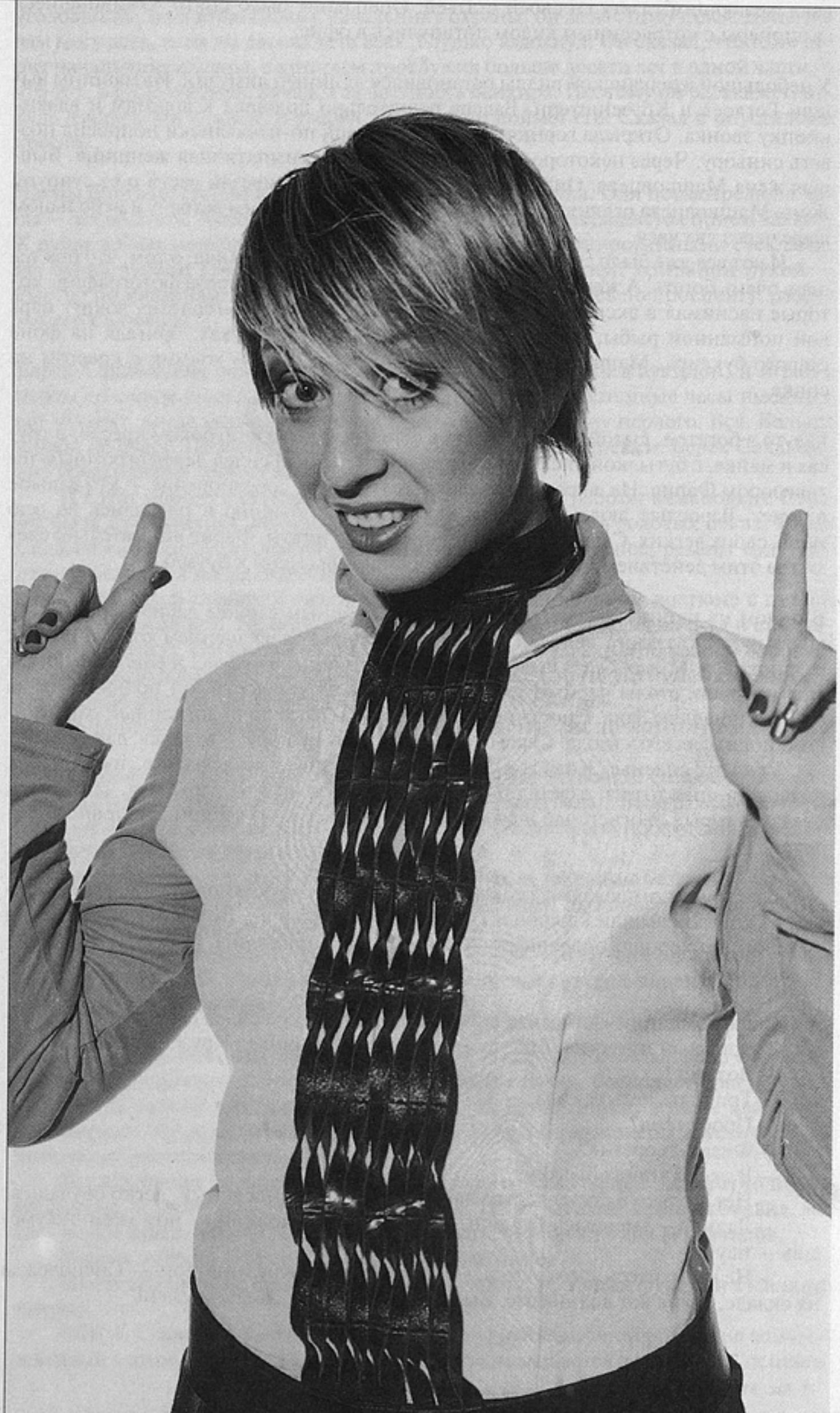
—В экспедициях бывали?

—Нет, только в студенчестве на картошке, но я способный, легко обучаюсь.

—Ладно, — вмешался Глушко. — У нас так: не можешь — поможем, не умеешь — научим.

—Не волнуйтесь, справитесь, — мягко добавил Крузенштерн. — Спецодежда на складе, аванс вот в конверте. Вылет через три дня. Желаем удачи.

# НИЧЕГО ОСОБЕННОГО



Яна Чурикова

ЯНА ЧУРИКОВА

# Откровения телевизионного работника

Могу показать событие так объемно и отчетливо, ужасающе крупным планом, под разными немыслимыми углами, как ни один из людей с их примитивными инструментами восприятия не сможет его увидеть. И еще постараюсь, чтобы вы не упустили ни единой слезинки ребенка и ни капли крови.

Умею циничнейшим образом производить клонирование себя. В любом объеме. Вы можете легко увидеть бесконечное множество электронных комбинаций имени меня. Своя для каждого — в итоге ни для кого никакая. Предельно эфемерна, но реальнее, чем сама реальность, — участь любой человекокартинки.

Работаю на производстве. Стою у телевизионного конвейера. Штампую по мере сил.

Нет, честное слово, я работаю на другом телевидении.

Мое телевидение — это метафора общества. Микромакроскоп, придуманный как инструмент для передачи изображения на расстоянии, как гибрид глаза и колдовского хрустального шара, который давно победил своих творцов. Который, если не привязываться к технической (производственной) составляющей понятия «телевидение», стал манерой социального бытия. А главное, бытия простого, человеческого, которое теперь совсем социально-телевизионное, телемассовое.

Спорить на эту тему не люблю, но про себя считаю безосновательными часто звучащие заявления о том, что мы живем в компьютерную эпоху. Как раз компьютер со всем его Интернетом я воспринимаю как инструмент, частный случай, легкий технический апгрэйд все того же телевидения. Понимаемого как ТелеВидение, ТелеПознание, ТелеПереживание.

Не трогайте бедное ТВ! Оно все-таки немножко бог. Бог то есть.

Позволю себе говорить с ним в привычной для него возвышенно игровой форме, у всех на виду.

ТелеMess.

Молитва телевизионного ортодокса.

Kyrie.

Радуйтесь!

Телебог — самый настоящий из всех возможных богов. Всепрощающий без исповедей и индульгенций. Он всегда и везде, даже если ваш Богоприемник выключен. Надконфессиональный, он ближе всех к концепции экуменического единого высшего начала.

Радуйтесь! Время как относительная категория, время как идея развития, время как вчера-сегодня-завтра осталось лишь отраженным в отмирающих категориях программы телепередач. Торжествует профессиональный творец Идеального прекрасного мгновения, кадра вне времени. В каждый новый момент ТВ Телебог создает мир точно так же, как Он делал это в первый день творения. Вот подлинное мгновение вечности. Телевизионное «сейчас» — это единственный модус времени, где вечность открыта нам.

Радуйтесь — состоявшиеся для всех, в здесь и сейчас прозрения мистиков, религиозных экстатиков и дзэн-буддистов! Нет микро и макро, нет «я» — не «я». Любые структурно-классификационные деления теряют всякий смысл в мерцании экрана как аллегории Просветления. Не составляет труда помыслить и ощутить себя Всем и Все — собой .

Я, ТВой неизменный адепт, во всем вижу ТВои воплощения, а в некоторых рассматриваемых в рамках исторического времени персонажах и направлениях — ТВою предтечу. Как стройно выглядит любая знаковая теория так называемого прошлого в контексте телекультуры (здесь простор для рассуждений каждому телеверующему)!

Иные идолы и кумиры повержены в прах. Язычники — материалисты и идеалисты — разбиты наголову. Ибо Ты сделал бессмысленным многовековую бинарную оппозицию духа и тела, которая так мешала Западу найти выход из веками складывающихся противоречий. Ты уничтожил тело как материальный объект и дух как свойство высокоорганизованного вещества, а также дух как нечто высшее, озаряющее своими эманациями грубую материю; Ты наполнил новым смыслом прежние понятия и Ты велик.

Amen.

Gloria.

Слава Тебе, во всем ТВоем много- и единообразии! Все видели чудо, все видят его каждый день — мировая душа, anima mundi, наибестелеснейшая философская категория, проступает с экрана так осязаемо и живо, что не остается более неверующих.

Ибо Истина ТВоя не требует посредников при общении с усредненным информационным полем как высшей божественной инстанцией. Ханжеские социокультурные институты, считающие Тебя дьявольским порождением, обречены вечно есть червей у выгребной ямы Преисподней.

Слава Тебе, Телебоже! Тебе, что послал нам пророка своего Мак-Люэна (которого недостойные ТВоей милости еретики называют Мак Луханом). Он слегка возвестил пришествие ТВое. И царствие, в котором нет праведников и грешников, есть брожение телемассы, паствы-аудитории.

И телеиндивид, который в сотворчестве с Тобою создает и себя, и Тебя.

Слава Тебе, придуманному нами для прямого попадания в Вечность.

Да падет кара ТВоя на гнусных антиглобалистов. Достали. Аминь.

Credo.

Верую, что метод отражения действительности — съемка и монтаж, изначально адаптированный под человеческое восприятие, — стал собственно восприятием. Общий план — пейзаж, средний план — дерево, крупно — птица на дереве, макро — клюв птицы, камера внутрь птичьего организма — выходит через задний проход. С Тобой я могу увидеть и почувствовать больше, чем мне могут предложить мои несовершенные инструменты. Кто сделал траву зеленой? Конечно, Я, то есть Ты.

Верую в Тебя — победителя Института языка. Ты вобрал в себя это могучее коммуникационное образование. Тебе оно помогает актуализировать в моменте «сейчас» различные события, обеспечивает дискурс, а Ты с легкостью заставляешь маститых ученых, несущих ответственность за языковые нормы, менять их в соответствии с ТВоими устремлениями быстрее, чем они успевают научить студентов старым. Обмен информацией на ТВоем уровне подразумевает нарочитое опрощение, усреднение, ибо Ты — для всех, а язык — для Тебя.

Верую, что Ты — венец семантической эволюции (если я вообще верую в

эволюцию). Событие — в слово, слово — в эпос о самом себе. Прежнюю схему усвоения истории своей личности через адресованную другому речь Ты наполнил новым смыслом. Теперь мы пишем самоисторию телевизионным языком, понятным нашим современникам. Элемент позирования для другого, свойственный человеку говорящему — с самим ли собой как с Другим или же действительно с Другим(и), — Ты возвел в ранг Заповеди.

Верую в жюри и парашют. И в стеклянный, оловянный, деревянный.

Amen.

Sanctus.

Да святится имя Твое — Обобщенный Другой. Семья, Школа, Социум, Друзья, то или те, кто влияет на человеческое самопостроение и социализацию, — все меркнет перед ТВоей универсальностью. Ты обреченно поставляешь модели поведения, морали, жизненные установки, клише и штампы, символы, смыслы и двусмысленности жаждущим и нежаждущим. Ты — как инфоуровень общезначимых символов, которые понимаются, воспринимаются и обладают ценностью. И нет изгоев в этом царстве.

Ты — способность каждого посмотреть на себя со стороны, а значит, быть уверенным в наличии себя.

Ты не есть общественный институт, это явный анахронизм. Ты и есть социум. Это так же ясно, как Триединый Бог.

Телемасса, транслирующая своим индивидам социальные роли, манеру быть в телевидении, — let the communicational orgy begin!

Amen.

Agnus Dei.

Спаси и сохрани нас от еретических речей. Богохульник Бодрийар, персона которого не избежала некоторой иконизации, вообще отказывает Телевидению в функции общения. Ибо настоящее общение — это обратная связь, а СМИ, по его мнению, односторонний, безответный сигнал. Древность и контекст высказывания не мешают ему быть актуальным — автор застал зачатки интерактива на ТВ, того, что гордо называется «обратной связью», но даже здесь он заметил подмену понятий — слово «взаимодействие» не соответствует своему прямому значению. Идет не непосредственная реакция зрителя, а спровоцированные эмоции некоторой части аудитории.

Правда, есть контрдовод, что коммуникация, пусть даже и без прямого ответа, совершается, ибо существует пространство ТВоих звукозрительных символов, как дискурс и, следовательно, повод для общения. Миллионы намерений передать информацию облекаются с ТВоей помощью в понятные всем знаки. И как только помыслить о ситуации абсолютной нереакции на телеинформацию?

Аллилуйя.

Спаси и сохрани... ну, например, себя, а то каждый недофилософ с ницшеанским хладнокровием норовит тебя убить. Расшатывая основы ортодоксальной телерелигии, в рамках которой постулат о том, что каждый «монтирует свое собственное телевидение», был не более чем метафорой процесса телесмотрения — восставшая телемасса совершает метаметафору, — технические средства позволяют действительно монтировать свое собственное телевидение. Но техника не сможет оградить вольнодумцев от того, чтобы быть в ТВоем пространстве. Тем более если есть возможность — может не быть желания.

Но...

Каждый — сам DJ своего счастья. Вполне правомерный перифраз на фоне кризиса свежих идей.

Amen, Hallelujah etc.

ГЛЕБ СИТКОВСКИЙ

# Абсолютно невозможное положение фигур

В романе «Защита Лужина» есть страничка, где автор, подозрительно оживившись, весело рассказал, как Лужин ходил в кино. Набоков описал и добрые морщинки благородного отца, и бедного скромного доктора, балующегося на досуге шахматишками, и знаменитую актрису, годы спустя вернувшуюся блудной дочерью в отчий дом. Маэстро Лужин растроганно хлюпает в зале носом, и вдруг на белизне экрана возникают любители-шахматисты, раздумчиво склонившиеся над доской. «В темноте раздался отрывистый смех Лужина. «Абсолютно невозможное положение фигур», — сказал он».

«Абсолютно невозможное положение фигур» — после фильма Марлин

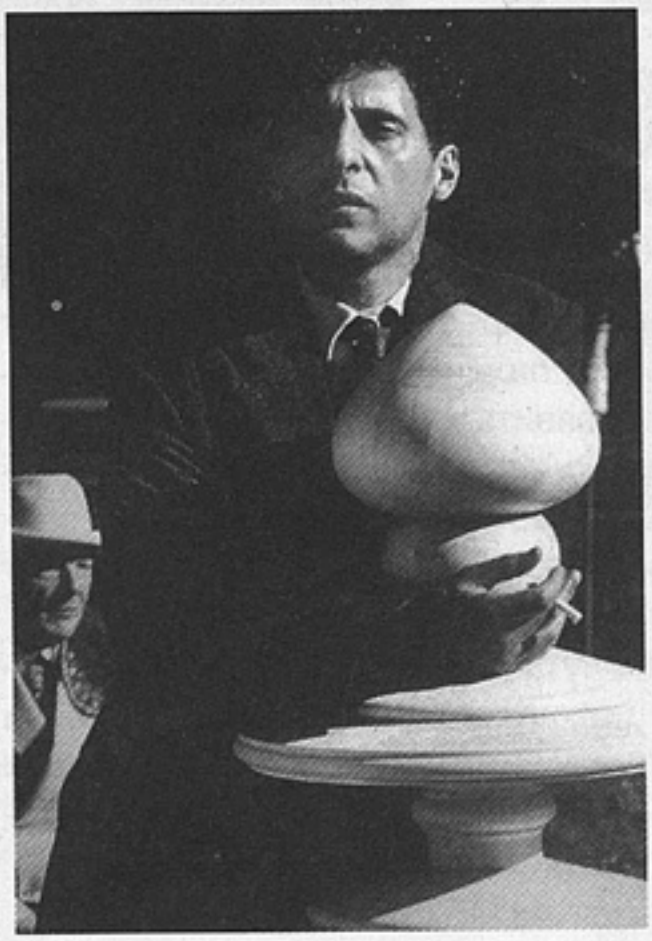
**«ЗАЩИТА ЛУЖИНА», режиссер Марлин Горрис**

Горрис кажется, что хитрец Набоков, будто заправский кинокритик, заранее заготовил рецензию с таким названием на возможные опыты кинематографистов с его романом. Все-то предвидел Владимир Владимирович. Картину Марлин Горрис и вправду хочется разбирать скорее как нелепый шахматный этюд, где ровно через два хода белому королю настанет каюк, чем как этюд эстетический.

Вот как расставлены фигуры. Бедный Лужин (Джон Туртурро) белым королем забился в угол один-одинешенек. Никого-то у него нет, и силы черных злобно гнетут его абсолютно со всех сторон. Хотя, к счастью, есть у него белая королева (Эмили Уотсон), грудью защищающая от всяких шахов. Опаснее всех негодяй Валентинов, черным конем выпрыгивающий на Лужина из-за каждого угла (буквально!). Где-то бегают безликие пешки-близнецы в одинаковых цилиндрах (организаторы турнира), а в другом конце доски краха белых молчаливо дожидается черный король Турати — итальянский гроссмейстер, главный супостат Лужина в борьбе за шахматную корону. (Вот, кстати, забавное совпадение, которому, верно, посмеялся бы Набоков: он-то ведь пошутил, дав итальянцу фамилию, связанную с простоватым названием ладьи, а в фильме Горрис сыграть Лужина пригласили меж тем человека с фамилией, где слово «тура» слышится подряд два раза!)

Лужин в трактовке Джона Туртурро, как и положено шахматному королю, смотрится в фильме беспомощным младенцем. Бродит с отсутствующим видом, натыкается на окружающих, косноязычит, сверкает глазами и вообще ведет себя, как настоящий гений, вызывая священный восторг Натальи. Русским именем в фильме назвали безымянную у Набокова жену Лужина, которая и становится главной героиней всей этой истории. Иногда даже кажется, что правильнее было бы назвать фильм не «Защита Лужина», а «Атака Лужиной».

Как намекает нам режиссер, это Наталья силой своей любви побеждает противного Турати и незримо водит рукой Лужина на турнире, когда тот стучит в сердцах фигурами по доске. Вообще, шахматы в интерпретации Марлин Горрис делаются необыкновенно сексуальной игрой, а шахматные комбинации чем-то оказываются схожи с комбинациями из «Камасутры». Дело в том, что Марлин Горрис быстрым параллельным монтажом чередует сцены секса и шахматной игры. «Быстрее, милый!», «Выше, милый!», «Сильнее, милый!» — сладострастно постанывает Наталья, а Лужин в это время яростно шахует, вкладывая всю свою мужскую силу в удары по доске. В зале в это время в бессильной злобе кусает губы Валентинов, выглядящий в этом контексте, очевидно, аллегорией побежденной импотенции.



С самого начала картины не оставляет ощущение, что Туртурро на кого-то неуловимо похож. Потом соображаешь: ну, конечно, на Дастина Хофмана. Лужин — натуральный «человек дождя», но только с русским акцентом. Может быть, «человек снега», если принять в расчет национальную экзотику, — камера то и дело умиленно возвращается в русское детство Сашеньки Лужина с никогда не тающими рождественскими снегами. Аутист Реймонд Бэббит ездил с братом в Лас-Вегас «считать карты», а Марлин Горрис снаряжает аутиста Лужина на итальянский курорт «считать шахматы». Еще оба пациента одинаково любят танцевать, иногда, правда, наступая по рассеянности на ноги партнерше.

В интерпретации Марлин Горрис роман Набокова выглядит как история одной несостоявшейся шахматной карьеры. Впрочем, в фильме все кончается вполне хэппиэндно. После самоубийства Александра Ивановича белая королева Наталья едет к черному королю Турати и, сверяясь с корявыми записями мужа, доигрывает за него отложенную партию. Ура! Лужин становится чемпионом мира (посмертно). Белые начинают и выигрывают, благодаря тому что пожертвовали на предпоследнем ходу королем. Ну абсолютно невозможное положение фигур.

В романе Набокова Александр Иванович, все время с ужасом чувствующий себя пешкой в чьей-то шахматной партии, ухитрился выпрыгнуть из коробки с фигурами, перед тем как ее захлопнули. Но Марлин Горрис ни за что не позволит такой вольности своим героям и победоносно доведет до конца партию. Выходишь из зала, и кажется: работники кинотеатра скатают сейчас простыню экрана и в ней, в этой простыне, будут до следующего сеанса лежать завернутыми Джон Туртурро и Эмили Уотсон. Но как только застрекочет проекционный аппарат, они снова выскочат бледными тенями на экран и примутся за свою игру: e2 — e4, e7 — e5.

АЛИНА САВЕЛЬЕВА

# Платиновые связки

## Детские годы

15 октября 1976 года в городе Балашиха родился Коля Баско́в. Папа-полковник и мама-математик Колю очень любили и хотели, чтобы он стал знаменитым актером. До пяти лет все шло как по маслу. Мальчик хорошо читал стихи и делал это часто. Но вдруг в пять лет у Коленьки прорезался очень звонкий голос — колоратурное сопрано. Мама так обрадовалась, что сразу же повела мальчика в музыкальную школу, где Баско́вых встретили прохладно, а педагог по фортепьяно, с ужасом глядя на Коленьку, спросила: «А как же он будет играть, ведь у него пальцы совсем не стоят». Маме пришлось проявить характер. В итоге мальчик стал посещать музыкальную школу. Но папа-полковник решил, что если его сын не займется плаванием, то у него и ножки стоять будут плохо, и велел сыну ходить в бассейн.

Когда Коля чуть подрос и его грудная клетка развилась так, что он мог претендовать на певческую карьеру, мальчик влюбился в оперы Верди. И судьба его была предрешена — он понял, что будет оперным певцом.

## Юность

Уже в шестнадцать лет Коля учился в ГИТИСе, а затем перевелся в Гнесинку. Параллельно с учебой там он брал частные уроки вокала (на что уходила вся зарплата любящих родителей) у Лилианы Шеховой. Заслуженная артистка России была влюблена в юное пухлое существо. Однажды, не сдержав сердечных чувств, Шехова воскликнула: «Подожди, Коля, пройдет время и тебя будут слушать и плакать». Слова педагога вдохновили Николая, но Лилиана Сергеевна брала за уроки не копейки. А он не был богат.

И вдруг — несчастье, умирают бабушка и дедушка. Погоревали Баско́вы да и продали все завещанное имущество, чтобы Коля мог встречаться с замечательным и любящим педагогом.

А в девятнадцать лет юноша сначала приглянулся дирижеру Большого театра Марку Эмлеру — и его пригласили стажером в Большой. Потом Баско́в приглянулся Хосе Каррерасу — и поехал в Испанию, чтобы посещать мастер-класс великого музыканта.

---

Из неопубликованных материалов журнала «Бульвар Парадов».

Тут его приметил композитор Александр Морозов. Позже он сказал об увиденном своему другу Александру Кальянову: «Приятный парень, светлый, голубоглазый, с сильным голосом с намеком на оперный. Такого у нас на эстраде давно не было». И Морозов стал продюсировать Баско́ва, даже познакомил его с Иосифом Кобзоном. Однако Коля жаждал оперной карьеры, а не намеков на нее... И пошел в атаку. Познакомился с Геннадием Селезневым, заворожил спикера, и тот представил начинающего певца своему приятелю. Приятеля звали Борис Исаакович Шпигель, и был он богатым держателем фирмы «Биотек».

## Начало карьеры

Недолго думая, Шпигель персонально под Николая создает фирму «Музыка, совершенство, красота». Студия оборудуется по швейцарскому стандарту, и там Баско́в записывает свой первый альбом «Посвящение». Музыка для диска написана всеми, кроме Джузеппе Верди. Там и Гендель, и Альбиони, и Евгений Мартынов, и даже Дельфин!!! Хитом сезона становится композиция «Памяти Карузо», которую молодой певец поет и в академических залах, и на эстраде.

Теперь, став известным тенором, Коля решает сменить ударение в фамилии, и из Баско́ва превращается в Ба́скова. Фамилия стала звучать не хуже его голоса, и уже через полгода журналисты, поклонники и музыкальные критики называют его «золотым голосом России» и еще через пару месяцев — «платиновыми связками».

## Истоки таланта

По мнению Николая Баскова, талант дан ему от Бога. Поэтому перед концертом он идет в церковь и просит, чтобы Всевышний дал ему возможность очистить людей от чего-то плохого и, уж заодно, чтобы дал им чего-то хорошего. Чего именно, певец никогда не уточняет (из деликатности, разумеется: мало ли кто чего хочет, а он ему у Бога совсем другое выпросит!).

Теперь Николай бережет свое здоровье, занимается моржеванием, не курит и не пьет. Прилежно учит языки — английский, итальянский — и ходит в спортзал. Здоровым образом жизни певец воздает должное Богу, стараясь не гневить его всуе...

## О девушках и поцелуях

Поклонницы радовали самолюбие Николая. Ведь он был всегда полным мальчиком. Потом пухлым молодым человеком... Девушки улыбались ему, но проходили мимо, бросаясь на шеи бритоголовым тощим рэперам. Коленька грустил. А когда грянула слава, девушки, и юные и не очень, стали ки-

даться на него (иногда с разбега) и целовать в «платиновые» щечки и алмазный ротик. Басков млел и даже скинул шестнадцать килограммов от недоумения. Но настал час, когда все заметили странные перемены.

Поклонницы, как и прежде, слетались на его зов отовсюду, несли кто что мог — кресты с алмазами, черные бриллианты по пять карат, машины... самые бедные одаривали цветами. Но Коля принимал их знаки внимания холодно и устало.

Все прояснилось позже, в Одессе, когда Николай Басков закончил концерт знаменитой «Хавой Нагилой», спев ее так, что зал встал и зашелся бурной овацией. Ведущий не удержался и крикнул в микрофон: «Так спеть «Хаву Нагилу» может только настоящий еврейский зять»!

Все прояснилось — Басков женится на дочери Бориса Исааковича Шпигеля.

## Свадьба

Первый раз Коля решил жениться в шесть лет. Кто станет его подругой жизни, он тогда еще не знал, поэтому спросил о ней у любимого папы. Полковник все-таки. И папа велел ждать лет этак восемнадцать. А потом видно будет, кто она. Коленька посмотрел на свои пухлые пальчики и дал отступного. А в качестве компенсации малыш выбрал даму сердца — Джину Лоллобриджиду. На том и успокоился.

Но добрый продюсер Шпигель имел дочь Светлану, студентку юрфака. И видя, как одиноко сердце «золотого голоса», решился ему помочь. Борис Исаакович отправил Николая в Италию вместе с дочуркой. И ведь как был прав! Николай не устоял перед «иноверкой» и вскоре отправился с ней в ЗАГС.

Грибоедовский дворец был полон. Ему двадцать четыре, ей — девятнадцать.

10.50 утра. К Дворцу подкатили два белых «Линкольна». Из одного на мокрый асфальт вышел жених. Невеста почему-то не шла, мешкала. Тогда Басков «платиново» произнес: «Любимая, иди ко мне!» В тот же миг из второго «Линкольна» показалась ножка невесты. «Любимая» с трудом выбралась наружу. Девушка была «упакована» папой в роскошное пышное платье. На плечах болталось манто из белой норки.

Говорят, что Николай жаждал поцеловать невесту и все время спрашивал окружающих об этом. Но сначала молодоженам велели обменяться кольцами. А уж потом и вовсе не до поцелуев. Оказалось, что купленные накануне за немереные деньги кольца обоим велики. Пришлось срочно прикупить дешевые (всего 300 долларов каждое). Обменявшись кольцами, жених и невеста пошли к выходу. Предстоял спуск по лестнице. Николай с ужасом понял, что поднять субтильную невесту не в состоянии — платье слишком пышное.

Кстати, его шили вручную. Около двух месяцев восемь мастеров. Цена этого чудесного наряда девять тысяч долларов.

Костюмчик Николая, от Юдашкина, стоил ему всего пять тысяч долларов.

11.45. Вся свадебная церемония перенеслась в «Метрополь». Там молодая чета смогла отдохнуть в «президентском» номере, снятом за тысячу долларов. И к 15.00 Света и Коля прибыли к обеденному столу. Там уже гордо восседали гости — Геннадий Селезнев, Алла Пугачева, Игорь Крутой, Борис Краснов, Пахмутова—Добронравов, Илья Резник и т.д. Час собравшиеся во имя счастья «платинового» Коленьки морили себя голодом, расточая ему поздравления. Наконец приступили к трапезе. Коронными блюдами были запеченные ягнята и восьмиярусный торт с двумя кольцами.

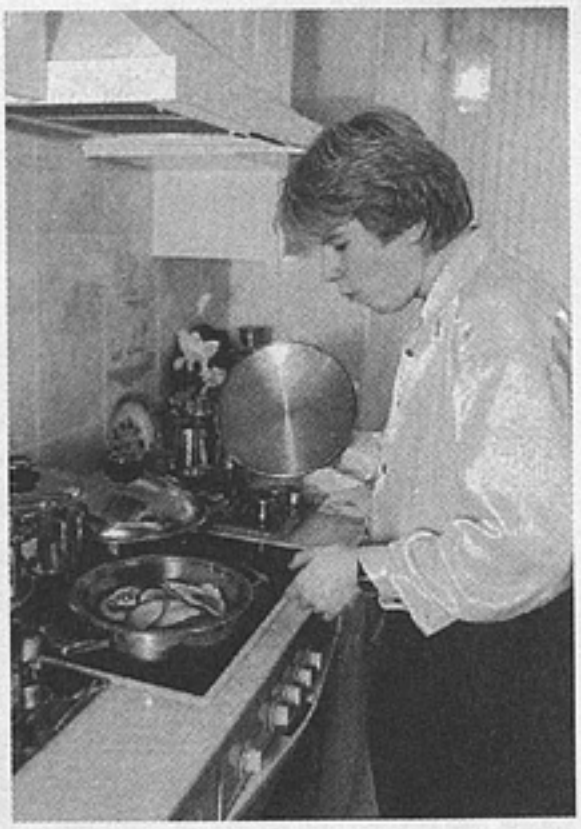
Веселье затянулось до двух ночи, и потом жених с невестой удалились в «президентский» номер, где Николай смог наконец пару-тройку раз поцеловать суженую. А наутро они улетели в Париж.

## Как выглядит Светлана

Кареглазая,
худая,
пышноволосая
брюнетка.
Не Джина
Лоллобриджида,
но тоже
богатая.

## О семейной жизни

«Прибавления в семействе пока не ожидаем, — говорит Басков, — но все зависит от Господа Бога». Живут Коля и Света дружно. Хорошо. На работе нежный Басков подвергается множественным стрессам, поэтому дома отдыхает и несколько дней не разговаривает с женой. Общается только записками — так голос Баскова отдыхает. И душа, видимо, тоже. Света не возражает. Очень любит она своего Колю.



По утрам певец бегает. Приходится сбрасывать все что он наедает за день — сливки, безе с ягодами, всевозможные крема, посыпанные орехами и шоколадом. «Для певца, — считает Николай, — главное — сон и еда. Утром перед репетицией надо плотно позавтракать: мясо, хлеб. За три-четыре часа до выступления опять обильная трапеза». Потом можно и квартиру пропылесосить.

Светлана ест мало — у нее осиная талия, о которой она до изнеможения заботится. Второе любимое занятие Светы — слушать голос мужа. Она полюбила этот голос с первого раза и сразу же поняла, какой пробы басковское «золото». А посему бережет связки Коли пуще прежнего. Если родители, боясь за будущее своего сыниш-

ки, продали квартиру и купили старенький «Ауди», лишь бы мальчик не заражался в общественном транспорте, то Света способна на большее. Известно, что накануне концерта секс для певца — табу. «Технически тут все понятно, — говорит Басков, — надолго сбивается дыхание, появляется слабость. А если ты по-настоящему любишь, то близкие отношения — большой труд, организм делает сильнейший выброс физической энергии, ты расслабляешься и, не имея времени восстановиться, теряешь голосовой потенциал. Особенно это опасно для тенора». Так вот, выступает Николай частенько. А уж как долго он готовит свой юбилейный концерт... Свете можно только посочувствовать. И, конечно же, восхититься ее стойким характером!

## Чего ждать от юбилейного концерта

Во-первых, будет красиво и богато. Свой «платиновый» статус Николай старательно «окучивает». Ожидается сюрприз от Филиппа Киркорова и Аллы Пугачевой. Примадонна, кстати, томно дыша Баскову в широкую грудь, шептала ему на свадьбе: «Коля, ты самый талантливый и красивый певец на российской эстраде...»

Во-вторых, шоу будет происходить или в «Олимпийском», или в «России». А может быть, и там, и там. Красочное зрелище будет напоминать то маскарад, то мюзикл, то балетный спектакль. Готовится лазерное шоу, которое, по словам устроителей, даст фору Жан-Мишелю Жару.

Помимо «Хавы Нагилы» Басков споет нечто такое, что и Децлу не снилось... Однако Николай просит поклонников не забывать, что эстрада для него — всего лишь концертная площадка и прежде всего он оперный певец. Посему после юбилейных торжеств в честь двадцатипятилетия певца обязательно сходите в Большой, послушайте, как проникновенно поет он Ленского... Как томно заламывает нежные руки вверх и млеет от оперы...

Кстати, о Ленском. Николай играет его как утонченного ревнивца (Отелло, одним словом). Оказывается, Басков в жизни безумно ревнив и уверен, что женщине столь повышенное мужское внимание приятно.

*Автор использовал интервью с Николаем Басковым, опубликованные в израильской газете «Век» и одесской «Работа и отдых».*

# Где приобрести журнал «Искусство кино» в Санкт-Петербурге

**Александринский театр**
**пл. Островского**

**ДОМ КНИГИ**
**Невский пр. д. 28**

**Театр на Литейном**
**Литейный пр., д. 51**

**ДОМ КИНО**
**Караванная, д. 12**

**Магазин «Книги»**
**г. Гатчина, Соборная ул., д. 4/9**

**НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402**
**В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ**

# Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

**ДКС**
**(Департамент консульской службы)**
**Неопалимовский пер., 12**
**тел. 244-3890**

**Магазин «Мир печати»**
**ул. 2-я Тверская-Ямская, 54**
**тел. 978-5047**

**МПТР**
**(Министерство по делам печати и телерадиовещания)**
**Страстной б-р, 5**
**тел. 209-5033**
**ул. Пятницкая, 25**
**тел. 950-6765**

**Магазин «Паолина»**
**ул. Бол. Никитская, 26**
**тел. 291-6515**

**РИА Вести**
**Зубовский б-р, 4**
**тел. 201-8388**

**Магазин**
**«Молодая гвардия»**
**ул. Новослободская, 14/19, стр. 4**
**тел. 972-0541**

**Магазин**
**«Ad Marginem»**
**1-ый Новокузнецкий пер., 5/7**
**тел. 951- 9360**

**Магазин**
**«Книги. Канцтовары. Игрушки»**
**ул. Академика Варги, 1**
**тел. 424-5022**

**Магазин**
**«Летний сад»**
**Отд. “Новая книга”**
**ул. Бол. Никитская, 46**
**тел. 290-0688**

**Магазин ОГИ**
**Потаповский пер., 8/12**
**тел. 927-5609**
**ул. Пятницкая, 29/8**
**тел. 951-7596**

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

# S U M M A R Y


**The rules of the game**
***Conversation on mechanism of financing of domestic cinema. Contributors: Daniil Dondurei, Armen Medvedev, Konstantin Lopushansky, Alexei Karakhan, Oleg Kovalov, Ivan Dykhovichny, Alexandre Atanesian.***

Olga Surkova
**Nostalgia? — No pasaran!**
***Review of Konstantin Lopushansky's FIN DU SIECLE (Russia).***

Oleg Kovalov
**Collision of poetry and horror**
***Creator of DARK NIGHT (Russia) talks to Natalya Sirivlya.***

Miron Chernenko
**Everyday dimension**
***Review of Leonid Maryagin's 101-th KM (Russia).***

Victor Matizen
**Pearl of symmetry**
***Review of Michael Bay's PEARL HARBOR (USA).***

Nina Tsyrkun
**Memento, ergo...**
***Review of Christopher Nolan's MEMENTO (USA).***

Zoya Kosheleva
**Such a country...**
***Review of Yury Shiller's documentary RUSSIAN SPACE (Russia).***

Vladimir Levashov
**What's the movie about**
***September 11, 2001: new reality and old artistic consciousness.***

Anatoly Korolyov
**Genie and evil**
***Essay putting forward some hypotheses concerning circumstances of the Pushkin duel.***

Sergei Khoruzhyi
**Human plasticity limited and unlimited Euthanasia**
***The last article about alternative anthropology.***

Andrei Zorky
**A steadfast tin soldier**
***Essay on life and creation of Stanislav Rostotsky.***

Olga Budina:
**«If You don't touch me, I am an angel»**
***A rising TV and cinema star interviewed.***

Igor Mantsov
**Mystery of confession**
***Culturological outlook of man/woman relations.***

Dmytry Komm
**Technology of terror**
***Aspects of cinematic horror-making.***

Yury Norstein
**Snow on the grass**
***Continuation of publication of the book by a noted animator.***

Vladimir Dmytriev:
**«History too often intervenes with human fates»**
***Deputy director of Gosfilmofond and script-writer for documentaries based on chronicles interviewed.***

Vladimir Moiseenko,
Alexandre Novototsky-Vlasov
**Eldorado**
***Script.***

**Nothing Special**

Yana Churikova
**Confessions of a TV-worker**
***On what is TV and TV job.***

Gleb Sitkovsky
**Absolutely impossible disposition of figures**
***Review of Marleen Gorris' THE LUZHIN'S DEFENCE (UK — Italy).***

Alina Savelyeva
**Platinum chords**
***Parody of some headlines of popular magazines.***

16
-2698
- 6 ФЕВ 2002
РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ ПАЛАТА 2002 г. ОБЯЗАТЕЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ**
Выходит с января 1931 года
**Учредители:** Министерство культуры РФ.
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

**Главный редактор** Даниил Дондурей
**Зам. главного редактора** Лев Карахан
**Ответственный секретарь** Лариса Калгатина
**Редакция:** Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
**Художественное оформление:** Дмитрий Демский
**Обложка:** Евгений Добровинский
**Компьютерная верстка:** Людмила Мишунина

•

**Адрес редакции:** 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
**Телефоны:** 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
**www.kinoart.ru**
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
**e-mail:** kino@kinoart.ru
**Отдел рекламы:** 151-6751

Сдано в набор 22.10.01. Подп. к печати 15.11.01
Формат бумаги 70 x 100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 14,68
Заказ 514. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10
Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92
Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

**«Искусство кино»** распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70403. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

**ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!**
**You can subscribe to our magazine through:**
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
**Tel.** (095) 238-4967
**Fax** (095) 238-4634
**Other: «East view publications, inc.»**
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
**Tel.** (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
**Our address:**
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
**Tel.** (095) 151-5651, 151-6721
**Fax** (095) 151-0272
**www.kinoart.ru**
**e-mail:** kino@kinoart.ru

**ISSN 0130-6405**

**© Журнал «Искусство кино», 2001**

Смотрите в кинотеатре «35 мм» новый фильм братьев Коэн

**«ЧЕЛОВЕК, КОТОРОГО НЕ БЫЛО»**

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

## В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, А.АРТЮХ, Д.БЫКОВА, Б.ГРОЙСА, С.ЖИЖЕКА, Н.ЗАРХИ, Н.ЗОРКОЙ, Д.КОММА, А.КОРОЛЕВА, В.ЛЕВАШОВА, А.ЛУНГИНА, И.ЛЮБАРСКОЙ, И.МАНЦОВА, А.МИТТЫ, М.РЫКЛИНА, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, О.СУРКОВОЙ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Трагедия 11 сентября. Особое мнение
Рождение постсоветской мифологии

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«АПРЕЛЬ» Константина Мурзенко
«МЕХАНИчЕСКАЯ СЮИТА» Дмитрия Месхиева
«ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ» Стивена Спилберга
«ФОРСАЖ» Натальи Гугуевой

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ИННА ЧУРИКОВА
АЛЕКСАНДР ВОЛОДИН
КИМ КИ ДУК
АЛЕКСЕЙ МИХАЛЕВ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Кавказская тема: от Гайдая до Рогожкина
Русский триллер

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
ПЕТЕР КУБЕЛКА
МАЙКЛ НАЙМАН

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

«Солярис» — дневник съемок

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Федерико Феллини. Воспоминания
Призеры конкурса сценариев «Нормальная жизнь в нормальной стране»

НОВАЯ РУБРИКА **«НИЧЕГО ОСОБЕННОГО»**

2 0 0 1